

ISSN 2616-759X (Print)
ISSN 2617-1236 (Online)

ВІСНИК КИЇВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

Серія: Сценічне мистецтво

Науковий журнал

2023

Том
Vol. **6**

№ **1**

Scientific Journal

BULLETIN
OF KYIV
NATIONAL
UNIVERSITY
OF CULTURE
AND ARTS

Series in Stage Art

Київський національний університет культури і мистецтв
Вісник Київського національного університету культури і мистецтв.

Серія: Сценічне мистецтво

Науковий журнал

«Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво» є важливим міжнародним форумом, на сторінках якого обговорюють питання науки та практики всіх видів сценічного мистецтва. Тут можуть висуватися і піддаватися дискусії гіпотези як науково-теоретичного, так і творчо-педагогічного характеру. Такий підхід свідчить, що історія сценічного мистецтва має сучасне значення, що мистецтвознавчим дослідженням потрібна методологія, а театральній критиці та педагогіці – інформаційне поле для дискусій.

У журналі опубліковано матеріали з питань теорії, історії і практики світового та українського сценічного мистецтва.

Рекомендовано до друку *Вченою радою Київського національного університету культури і мистецтв*
(протокол № 11 від 27.03.2023 р.)

Відповідно до наказу Міністерства освіти і науки України № 420 від 15.04.2021 науковий журнал включено до категорії «Б» Переліку наукових фахових видань України, в яких можуть публікуватися результати дисертаційних робіт на здобуття наукових ступенів доктора і кандидата наук у галузі знань «Мистецтвознавство» зі спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»

Головний редактор

Катерина Юдова-Раманова – кандидат мистецтвознавства, доцент (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна).

Відповідальний секретар

Тетяна Совгиря – кандидат мистецтвознавства, доцент (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна).

Члени редакційної колегії

Оксана Гарачковська – доктор філологічних наук, професор (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна); *Світлана Деркач* – кандидат мистецтвознавства, професор (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна); *Микола Кришчук* – кандидат мистецтвознавства, доцент (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна); *Мирослава Мельник* – кандидат мистецтвознавства, доцент (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна); *Роман Миш* – доктор хабілітований гуманітарних наук (Варшавський університет, Польща); *Олена Хлестун* – доктор культурології, професор (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна).

Голова редакційної ради

Сергій Беззубенко – доктор філософських наук, професор, почесний академік Національної академії мистецтв України (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна).

Члени редакційної ради

Фадель Альмуфайл – доктор філософії з педагогічних наук (Вищий інститут театрального мистецтва, Держава Кувейт); *Наталія Владимірова* – доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент Національної академії мистецтв України (Національна академія мистецтв України, Україна); *Олександр Клековкін* – доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент Національної академії мистецтв України (Національна академія мистецтв України, Україна); *Неллі Корнієнко* – доктор мистецтвознавства, професор, академік Національної академії мистецтв України (Національний центр театрального мистецтва імені Леся Курбаса, Україна); *Ігор Юдкіл* – доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник, член-кореспондент Національної академії мистецтв України (Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського Національної академії наук України, Україна).

Рецензенти

Сергій Беззубенко – доктор філософських наук, професор, почесний академік Національної академії мистецтв України (Київський національний університет культури і мистецтв); *Тетяна Бойко* – кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник (Київський національний університет культури і мистецтв); *Ганна Веселовська* – доктор мистецтвознавства, професор (Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України); *Юрій Вищоцький* – доцент (Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого); *Оксана Гарачковська* – доктор філологічних наук, професор (Київський національний університет культури і мистецтв); *Лілія Данилейко* – кандидат мистецтвознавства (Київський національний університет культури і мистецтв); *Олександр Курочкин* – доктор історичних наук, професор (Київський національний університет культури і мистецтв); *Світлана Луковська* – кандидат мистецтвознавства (Національна музична академія України імені П. І. Чайковського); *Олена Москаленко-Висоцька* – доцент (Київський національний університет культури і мистецтв); *Василь Неволов* – кандидат мистецтвознавства, професор, старший науковий співробітник (Київська міська організація ВГО «Товариство»); *Іван Сорока* – кандидат мистецтвознавства (Київський університет культури); *Вікторія Стрельчук* – кандидат педагогічних наук, професор (Київський університет культури); *Софія Триколенко* – кандидат мистецтвознавства (Національний авіаційний університет).

Науковий журнал відображається в таких базах даних: *BASE, Crossref, DOAJ, Google Академія, MIAR, OpenAIRE,*

Polska Bibliografia Naukowa (PBN), ResearchBib, ROAD: довідник наукових ресурсів відкритого доступу, Scilit, Index Copernicus, Journals Master List, Journal Factor, JournalTOCs, Ulrich's Periodicals Directory, WORLDCAT, World Catalogue of Scientific Journals, Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського, Наукова періодика України (УРАН).

Найменування органу реєстрації
друкованого видання

Міністерством юстиції України видано Свідцтво про державну реєстрацію
друкованого засобу масової інформації № 23120-12960 Р Серія КВ від 25.01.2018

ISSN

ISSN 2616-759X (Print)
ISSN 2617-1236 (Online)

Рік заснування

2018

Періодичність

2 рази на рік

Засновник/адреса

Київський національний університет культури і мистецтв,
вул. С. Коновальця, 36, м. Київ, Україна, 01133

Адреса редакційної колегії

вул. Чигоріна, 14, каб. 29, м. Київ, Україна, 01042

Видавництво

Видавничий центр КНУКіМ, вул. Чигоріна, 14, м. Київ, Україна, 01042

Сайт

artonscene.knukim.edu.ua

E-mail

artonscene@knukim.edu.ua, iudovakateryna@gmail.com

Телефон

+38(050)3812292

За точність викладених фактів та коректність
цитування відповідальність несе автор

© Київський національний університет культури і мистецтв, 2023
© Автори, 2023

Kyiv National University of Culture and Arts
Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts.
Series in Stage Art
Scientific Journal

“Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Stage Art” is an important international forum; the Journal covers the issues of science and practice of all types of performing arts. There are scientific, theoretical, and creative education hypotheses. The approach shows that the history of the performing arts is of contemporary significance, art studies require methodology, and theatre criticism and pedagogy need information fields for discussions.

The Journal publishes materials on the theory, history and practice of the world and Ukrainian Performing Arts.

*Recommended for publication by the Academic Council of Kyiv National University of Culture and Arts
(Minutes No 11 from 27.03.2023)*

In accordance with the order of the Ministry of education and science of Ukraine No. 420 dated 15.04.2021, the Scientific Journal is included in B Category of the list of scientific professional publications of Ukraine, which can publish the results of the List of professional scientific publications of Ukraine, which may publish the results of dissertations for the DSc and PhD degrees in the field of study “Art Studies”, programme subject area 026 “Performing Arts”

Editor-in-Chief

Kateryna Iudova-Romanova – PhD in Art Studies, Associate Professor (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine).

Executive Secretary

Tetiana Sovhyra – PhD in Art Studies, Associate Professor (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine).

Editorial Board

Oksana Harachkovska – DSc in Philology, Professor (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine); **Svitlana Derkach** – PhD in Art History, Professor (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine); **Mykola Krypchuk** – PhD in Art History, Associate Professor (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine); **Myroslava Melnyk** – PhD in Art History, Associate Professor (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine); **Roman Mnych** – Doctor habil. in Humanities, University of Warsaw (Poland); **Olena Khlystun** – DSc in Cultural Studies, Professor (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine).

Chief of the Editorial Council

Serhii Bezklubenko – DSc in Philosophy, Professor, Professor, Honorary Academician of the National Academy of Arts of Ukraine (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine).

Members of the Editorial Council

Fadhel Almuwail – PhD in Education (Higher Institute of Theatre Arts, State of Kuwait); **Nataliia Vladymyrova** – DSc in Art Studies, Professor, Corresponding Member of the National Academy of Arts of Ukraine (National Academy of Arts of Ukraine, Ukraine); **Oleksandr Klekovkin** – DSc in Art Studies, Professor, Corresponding Member of the National Academy of Arts of Ukraine (National Academy of Arts of Ukraine, Ukraine); **Nelli Kornienko** – DSc in Art Studies, Professor, Academician of the National Academy of Arts of Ukraine (National Centre of Theatre Art for Les Kurbas, Ukraine); **Ihor Yudkin** – DSc in Art Studies, Senior Researcher, Corresponding Member of the National Academy of Arts of Ukraine (Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine, Ukraine).

Reviewers

Serhii Bezklubenko – DSc in Philosophy, Professor, Professor, Honorary Academician of the National Academy of Arts of Ukraine (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine); **Tetiana Boiko** – PhD in Art Studies, Senior Researcher (Kyiv National University of Culture and Arts); **Hanna Veselovska** – DSc in Art Studies, Professor (Modern Art Research Institute of National Academy of Arts of Ukraine); **Yurii Vysotskyi** – Associate Professor (Kyiv National I.K.Karpenko-Karyi University of Theatre, Cinema and Television); **Oksana Harachkovska** – DSc in Philology, Professor (Kyiv National University of Culture and Arts); **Liliia Danyleiko** – PhD in Art Studies (Kyiv National University of Culture and Arts); **Oleksandr Kurochkin** – DSc in History, Professor (Kyiv National University of Culture and Arts); **Svitlana Lukovska** – PhD in Art Studies (Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music); **Olena Moskalenko-Vysotska** – Associate Professor (Kyiv National University of Culture and Arts); **Vasyl Nevolov** – PhD in Art Studies, Professor, Senior Researcher (National Academy of Arts of Ukraine); **Ivan Soroka** – PhD in Art Studies, Associate Professor (Kyiv University of Culture); **Victoria Strelchuk** – PhD in Pedagogy, Professor (Kyiv University of Culture); **Sofia Trykolenko** – PhD in Art Studies (National Aviation University).

The Scientific Journal is displayed in such databases: BASE, Crossref, DOAJ, Google Scholar, MIAR, OpenAIRE, Polska Bibliografia Naukowa (PBN), ResearchBib, ROAD: the Directory of Open Access scholarly Resources, Scilit, Index Copernicus Journals Master List, Journal Factor, JournalTOCs, Ulrich's Periodicals Directory, WORLDCAT, World Catalogue of Scientific Journals, Vernadsky National Library of Ukraine, Scientific Periodicals of Ukraine (URAN).

Name of authority registration of the printed edition

The certificate of Media Outlet State Registration No 23120-12960 P Series KV dated 25.01.2018 issued by the Ministry of Justice of Ukraine

ISSN

ISSN 2616-759X (Print)
ISSN 2617-1236 (Online)

Year of foundation

2018

Frequency

twice a year

Founder/Postal address

Kyiv National University of Culture and Arts, 36, Yevhena Konovaltsia St., Kyiv, 01133, Ukraine

Editorial board address

14, Chyhorina St., Off. 29, Kyiv, 01042, Ukraine

Publisher

KNUKiM Publishing Centre, 14, Chyhorina St., Kyiv, 01042, Ukraine

Web-site

artonscene.knukim.edu.ua

E-mail

artonscene@knukim.edu.ua, iudovakateryna@gmail.com

Tel.

+38(050)3812292

The author is responsible for the accuracy of the facts and correctness of the citation

© Kyiv National University of Culture and Arts, 2023
© Authors, 2023

ЗМІСТ

ПИТАННЯ ТЕОРІЇ ТА ІСТОРІЇ

Тетяна Бойко	Актуальні смислотворчі конотації перевидання «Споминів» Йосипа Гірняка (2022)	6
Петро Ільченко	Творчі принципи Василя Васильєва – артиста оперети та педагога	19
Валерій Панасюк, Катерина Юдова-Романова	Театр як особливий тип художньої комунікації у сучасному науковому дискурсі	35
Марина Сорока, Олександра Мошкіна, Ганна Сухомлин	Синергія творчої діяльності режисера та сценографа	49

ПРОБЛЕМИ ПРАКТИКИ

Ніна Гречишкіна	Інверсія притаманного погляду щодо виконання вокального циклу «Галицькі пісні» Левка Ревуцького на сучасному історичному етапі	59
Лілія Данилейко	Самопрезентація та самоідентифікація у світі української сценографії від часів авангарду до сьогодення	74

ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА

Роман Набоков, Микола Крипчук	Дидактичне обґрунтування теоретичних і практичних компонентів викладання курсу «Режисура шоу та артпроектів» в умовах екстреного дистанційного онлайн-навчання	88
--	--	----

CONTENTS

ISSUES OF THEORY AND HISTORY

<i>Tetiana Boiko</i>	Current Meaning-Creating Connotations of the Republication of "Memories" by Yosyp Hirniak (2022)	6
<i>Petro Ilchenko</i>	Creative Principles of Vasyl Vasyliiev – Opereta Artist and Teacher	19
<i>Valerii Panasiuk, Kateryna Iudova-Romanova</i>	Theater as a Special Type of Artistic Communication in Modern Scientific Discourse	35
<i>Maryna Soroka, Oleksandra Moshkina, Hanna Sukhomlyn</i>	Creative Activity Synergy of a Director and Stage Designer	49

PROBLEMS OF PRACTICE

<i>Nina Grechyskina</i>	Inversion of the Conventional View to the Performance of the Vocal Cycle "Galician Songs" by Levko Revutskyi at the Present Historical Stage	59
<i>Liliia Danyleiko</i>	Self-Presentation and Self-Identification in the World of Ukrainian Stage Design from the Avant-Garde to the Present	74

THEATER PEDAGOGY

<i>Roman Nabokov, Mykola Krypchuk</i>	Didactic Substantiation of Theoretical and Practical Components of Teaching the Course "Directing Shows and Art Projects" in the Context of Emergency Distance Online Learning	88
--	--	----

DOI: 10.31866/2616-759X.6.1.2023.276705

УДК 792.071.2(477):[82-94:81'371

**АКТУАЛЬНІ СМИСЛОТВОРЧІ КОНОТАЦІЇ
ПЕРЕВИДАННЯ «СПОМИНІВ» ЙОСИПА ГІРНЯКА (2022)****Тетяна Бойко***кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник;**e-mail: tetiana.boyko@gmail.com; ORCID: 0000-0001-6941-8868**Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна***Анотація**

У статті проаналізовано зміст мемуарів Йосипа Гірняка з огляду на сучасну специфіку вітчизняної режисури й акторства та реалії повномасштабного вторгнення Росії в Україну. Зокрема, висвітлено магістральні епізоди цієї книги, пов'язані зі зміною геополітичної ситуації України та її впливу на якість культурного фронту, мистецької діяльності Леся Курбаса й творчого внеску Йосипа Гірняка в розгортання березільського феномену. «Спомини» Йосипа Гірняка визначено як зразок альтернативної історії «Березоля» та соціокультурного плину першої третини ХХ століття. **Мета дослідження** – виявити смислотворчі конотації перевиданої книги споминів Йосипа Гірняка, визначити головні вектори авторської думки, що накреслюють абрис творчої та життєвої долі актора на мапі естетико-художніх координат вітчизняного театру. **Методологія дослідження**. Спирається на загальнонаукові методи: аналітичний (для розуміння ретроспективи соціокультурних перетворень першої третини ХХ століття), типологічно-структурний (для аналізу соціокультурної ситуації першої третини ХХ століття та її зіставлення з реаліями сьогодення) та феноменологічний (для визначення націєцентричних векторів мистецької діяльності Йосипа Гірняка). **Наукова новизна** полягає у виведенні нових смислотворчих конотацій щодо перевидання мемуарів Йосипа Гірняка. Зокрема, у статті зосереджено увагу на реаліях мистецького та суспільного життя першої третини ХХ століття, що суголосні соціополітичним і воєнним подіям сьогодення; акцентовано на карколомних епізодах життя актора, що демонструють його незламність і націєцентричні орієнтири, наголошено на необхідності застосування теоретичного спадку митців-березільців під час формування сучасної парадигми режисури й акторства. **Висновки**. Книга споминів Йосипа Гірняка відкриває завісу на формування ідейно-художніх концептів вітчизняної режисури й акторства в умовах ідеологічного пресингу та воєнних лихоліть, стимулює сучасних митців упроваджувати теоретичну спадщину Леся Курбаса та його учнів в освітній процес і сценічну практику.

Ключові слова: сценічне мистецтво; Лесь Курбас; Йосип Гірняк; війна Росії проти України; Українські січові стрільці; театральна педагогіка

Постановка проблеми

Виплекана незалежність України принесла фундаментальні зміни до мистецько-наукового життя та сприяла ґрунтовному переосмисленню базових сегментів вітчизняної культури. Подвижницька праця багатьох науковців значною мірою сприяла тому, що до вітчизняної історії та мистецтвознавчого контексту повернулося багато імен, які за радянської цензури підлягали забороні та замовчуванню, були цинічно викреслені зі скрижалей національної культури. Можемо назвати десятки імен провідних фахівців творчих сфер, що гартували міць і силу рідного слова, моделювали націєтворчі концепти українського мистецтва. У цьому контексті непересічною та репрезентативною була діяльність видатного актора-березільця – Йосипа Гірняка. Нині його творчий та епістолярний спадок становить неабияку поживу для нового осмислення сучасних форм режисури й акторського мистецтва.

Протягом багатьох десятиліть у процесі вивчення теоретичного базису вітчизняного театру видатні курбасознавці переважно спиралися на архівні джерела, приватне листування зі свідками березільських вистав, відгуки критиків-дописувачів 1920–1930-х рр., книжкові видання й статті представників української діаспори, авторські гіпотези й умовиводи, що дали змогу реконструювати фрагменти видатних вистав Леся Курбаса, визначити принципи його творчої роботи, висвітлити здобутки його сподвижників, надати узагальнених характеристик березільській культурі в цілому. Саме тому для багатьох науковців цінним джерелом інформації щодо творення вітчизняної історії театру стали мемуари Йосипа Гірняка – «Спомини», видані у Нью-Йорку 1982 року. Варто наголосити, що ця сакральна книжка довгий час була доступною обмеженому колу курбасознавців, оскільки її поодинокі екземпляри зберігалися у фондах окремих бібліотек України, а відтак широкому загалу були недоступні. Студентство, небадуже цінуювачі Мельпомени, митці-практики багатьох театрів країни не мали можливості її прочитати, а часом взагалі не знали про її наявність. Щасливими власниками цієї книжки були переважно науковці, які цілеспрямовано займалися питаннями березільського феномену та мали зв'язки з представниками української діаспори в США, з рук яких часто й отримували цю книгу. Зрозуміло, що дослідники, які мали на меті опрацювати «Спомини» Й. Гірняка, так чи інакше знаходили цю книгу, але це ніяк не змінювало її «тіньового» статусу.

Отже, актуальність перевидання мемуарів знаного березільця очевидна і той факт, що нині книга прямує до широкого кола читачів, переоцінити важко, оскільки вона має здобути належне визнання й фахову оцінку, співзвучну із сучасним науковим дискурсом та історичними реаліями нашої країни. Знаменно, що книга, оновлена згідно з технічними можливостями сучасного виробництва, вийде саме в Харкові – останньому перестанку славетного «Березоля». Розпочинається нова мандрівка й ідейно-сміслова реінкарнація тексту Й. Гірняка; це пов'язано з високим зацікавленням репрезентативними постатями національного відродження та футурологічними перспективами їхніх здобутків. Ця нагальна потреба й зумовила **мету статті** – виявити смислотворчі конотації «Споминів» Йосипа Гірняка й визначити головні вектори авторської думки, що

накреслюють абриси творчої та життєвої долі актора на мапі естетико-художніх координат «Березоля» і буремних соціокультурних перетворень першої половини ХХ століття.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Загальновідомо, що захопливі відгуки критиків і палку глядацьку прихильність Й. Гірняка заслужено здобув якраз у Харкові, перебуваючи в zenіті акторської кар'єри. Наприклад, ще 1931 року видано нарис «Йосип Гірняк: етюд» (Хмурий, 1931), а вже після Другої світової війни, 1948 року в Мюнхені, видано збірник статей «В масках епохи» (Хмурий та ін., 1948), де висвітлено значну частину сценічного доробку актора. Ця назва якнайвлучніше відбиває сутність і творчий вияв виконавського стилю актора як творця актуальних масок, субліматора прийомів лицедійства. Згодом до популяризації творчості Й. Гірняка активно долучилися й інші представники української діаспори в Канаді та США: Богдан Бойчук, Любов Дражевська, Остап Тарнавський, Вірляна Ткач, Юрій Шерех та ін. Комплексний виклад творчого шляху акторського подружжя Й. Гірняка й О. Добровольської можна почерпнути з книги «Нескорені березильці. Йосип Гірняк і Олімпія Добровольська», виданої у Нью-Йорку (Ревуцький, 1985).

Усі прижиттєві праці про діяльність актора вийшли за межами України, через те що на батьківщині Й. Гірняка пройшов складний шлях репресій, воєнних лихоліть, які із часом змінилися еміграційними злиднями і, як наслідок, тривалим замовчуванням його творчості та статусом *persona non grata* у вітчизняному мистецтвознавстві. Лише з кінця 1960-х – початку 1970-х років у контексті досліджень сценічної історії «Березоля» та режисерської діяльності Леся Курбаса почали виринати поодинокі згадки про акторську працю митця. Із часом, уже за доби незалежності України, у руслі багатовекторного розгортання курбасознавчих наративів замаюріла зірка Йосипа Гірняка. Науковці в межах своїх досліджень торкалися моментів творчості актора різних періодів: галицького (1915–1922 рр.), березильського (1922–1933 рр.) та еміграційного (1944–1989 рр.). У звивистому тематичному плетиві наукових статей Г. Веселовської, В. Гайдабурі, М. Гринишиної, Н. Єрмакової, Р. Скалій, Н. Чечель та інших на Й. Гірняка можна було подивитися з різних боків: він поставав одним з неофітів виконавської традиції акторів-галичан, згодом – «ідеальним актором березильського вишколу» (за Р. Черкашиним) та, зрештою, апологетом театральної естетики Леся Курбаса за межами України. Серед нових конотацій виконавського доробку актора резонансними стали статті «Чарлі Чаплін українського театру» (Корнієнко, 1995) й «Актор як метафізична проблема» (Корнієнко, 1997), де Й. Гірняк мав партію першої скрипки «березильського оркестру» як митець, що засобом психосоматичних зусиль сягав метафізичних сенсів акторської праці, передавав філософічність і футуристичні меседжі режисерської думки, був у своєму творчому вияві *alter ego* Леся Курбаса.

У творчому арсеналі Йосипа Гірняка акторська зброя була найдієвішим інструментом оборони його патріотичних позицій. Саме тому розборові акторського інструментарію митця присвячено дисертацію Тетяни Бойко «Образ-

маска та сценічний гротеск в акторській творчості Йосипа Гірняка 1922–1933 рр.» (2010). У цьому науковому тексті осмислено й теоретично узагальнено принцип образу-маски (соціальної маски, маски *commedia dell'arte*, вертепної маски) та засіб сценічного гротеску (трагігротеску, психологічного гротеску), на яких базувалася виконавська манера актора. Виведення нових наукових узагальнень творчої лабораторії митця значною мірою стало можливим саме завдяки опрацюванню «Споминів» Й. Гірняка. На сучасному етапі, ураховуючи химерну військову навалу «північних сусідів», фрагменти тексту цього перевидання стануть необхідними пазлами для нових наукових розвідок ширшого міждисциплінарного спрямування, що виходить за межі мистецького ареалу. Ця книга нині може стати дзеркалом людських взаємин вікової давнини, карколомних подій і колізій, що докорінно змінювали історичні, політичні, соціальні плинні в умовах воєнних десятиліть.

Виклад основного матеріалу

У процесі ознайомлення з перевиданою книгою «Споминів» Й. Гірняка читач одразу ж натрапляє на авторську присвяту, яка звучить так: «Лесеві Курбасові присвячую». Вона суголосна з квінтесенцією феллінівського амаркорду (італ. Amarcord): у гірких-солодких спогадах дитинства, юності й зрілого досвіду «оживити» епізоди, що стосуються головних прагнень і цілей, чуттєвого сприйняття навколишньої дійсності й близького оточення.

Через це увесь життєвий шлях актора звивистими стежинами виводив його до театральних небокраїв як єдиних можливих станів духовного існування. На схилі літ, озираючись назад і проживаючи заново певні епізоди, Й. Гірняк (2022) пише: «Наяву й у сні перед моїми очима стоїть Лесь Курбас... Найбільша постать в історії українського театру – найтрагічніша постать в українському театрі» (с. 31). Отже, глибоке відчуття трагічного, що повсякчас бентежило Й. Гірняка в його споминах, стимулювало актора вкотре засвідчити пошану, любов і відданість учителеві. Адже у хронології подій цих мемуарів червоною ниткою проходить розповідь про Леся Курбаса, який постає в плинові життя-буття Й. Гірняка в образі античного фатуму, що торує наперед визначений, невідворотний шлях перед молодим неофітом, а з часом перетворюється на магічного бога з машини (*Deus ex machina*), який до певного часу впорядковує й скеровує дії та вчинки вже знаного актора. Саме тому в «Споминах» ніби відкривається завіса для перегляду саме трагедійної п'єси, що складається з трьох актів, трьох окремих есеїв про Леся Курбаса крізь призму життєвого досвіду його сподвижника Йосипа Гірняка.

Отже, розділ I «На шляхах Леся Курбаса». Фрагменти цього мозаїчного тексту проливають світло на багато речей, на яких варто сфокусувати увагу сучасному читачеві книги. Тут Й. Гірняк розповідає про батьків і життєвий уклад української багатодітної сім'ї. Відомо, що він народився 14 квітня 1895 року в галицькому містечку Струсові (нині Тербовлянського району Тернопільської області). Його батько походив із селян і був уніатським дяком. У сім'ї зростало семеро синів й одна дочка. Батьки не мали значних фінансових статків. Головне прагнення –

дати освіту дітям. Тому всі їхні діти здобували освіту в гімназіях, а згодом у вищих школах. Українці завжди дбали про освіту своїх дітей. На цьому важливо сьогодні наголошувати. Особливо з огляду на те, що уважний читач обов'язково побачить зв'язок між освіченим юнаком і Курбасовою формулою актора – розумного арлекіна, уособленням і репрезентантом якої стане в майбутньому Йосип Гірняк. Тому рівень ерудиції та широта кругозору сприяли братам Гірнякам ще зі шкільної лави відчувати самоідентифікацію та національні орієнтири справжніх українців. Освіту Йосип Гірняк здобув у таких містах, як Станіслав (Івано-Франківськ), Рогатин і Львів. Але театральна стежина повсякчас манила юнака зіскочити з ученого шляху. Саме тому захоплюватися театром Й. Гірняк почав ще в шкільному віці, бо мав багато вражень і від Гуцульського театру Гната Хоткевича, і від театру товариства «Руська бесіда», на кону якого виступали такі галицькі актори, як В. Юрчак, І. Рубчак, К. Рубчакова та інші.

Цікаво, що Й. Гірняк, гімназист, 1905 року бачив «Хазяїна» І. Карпенка-Карого з М. Заньковецькою та М. Садовським у Коломиї і мав уявлення про мистецтво Наддніпрянської України. Але крізь розповіді про свої шкільні та юнацькі пригоди, перших творчих учителів і побратимів (Левка Смулка, Юліана Соколовського та інших), через епізоди знайомства з багатьма театральними колективами саме галицького театру Й. Гірняк кантиленною лінією накреслює у своєму житті появу Леся Курбаса, акторські здібності якого він уперше оцінив у виставі Гуцульського театру Гната Хоткевича 1910 року в Тернополі.

Крім того, уважний читач помітить, що атмосферні спогади Й. Гірняка, викладені на сторінках вищезазначеної книги, не тільки містять трагічну ретроспекцію становлення нового українського театру, а й повсякчас порушують питання його існування на тлі воєнних подій. Відтак, у зв'язку з доволі трагічним збігом обставин, книжка набуває додаткової актуальності саме сьогодні, 2023 року, під час повномасштабної війни Російської Федерації проти України. Бо якщо поглянути на події першої половини ХХ століття, що описує Й. Гірняк, то війна разом з революціями була перманентним явищем соціокультурного плину та формування нових ідейно-художніх концептів, які з огляду на сьогоднішню війну остаточно утвердити й поставити на націєцентричні рейки доведеться саме сучасній генерації митців, учених, громадських діячів.

Перша світова війна, що розпочалася 1914 року, вирвала з батьківських обіймів одразу трьох синів – Никифора, Йосипа та наймолодшого Володимира. Вони разом з товаришем Михайлом Германом попрямували «пішки до Тернополя добровільно голоситись у ряди Українських Січових Стрільців» (Гірняк, 2022, с. 59). Нині, знову ж таки через карколомні події російської навали, зростає інтерес до перебігу національно-визвольних процесів на українських землях протягом ХХ століття. Отже, нові дослідники в «Споминах» знайдуть інформацію про соціальний статус Українських січових стрільців (більшість – люди з вищою освітою), їхню мотивацію та морально-творчі устремління. Наприклад, «Рогатинська сотня» УСС, до лав якої приєднався Йосип Гірняк, його брати та «двісті п'ятдесят не старших дев'ятнадцяти років молодців» (Гірняк, 2022, с. 60), маршувала разом з очільником Легіону Січових стрільців, директором Рогатинської гімназії Михайлом Галушинським і заводила на вулицях Львова пісень про те, як

«розірвемо московські кайдани і здобудемо волю Україні» (Гірняк, 2022, с. 60). Вони, як і мільйони сучасних українців, свято вірили, що «червону калину підніmemo і Україну розвеселимо» (Гірняк, 2022, с. 60), були подібні до тих вояків, які сьогодні добровільно покинули ґанки шкільних подвір'їв, кімнати музичних студій, сцени українських театрів і нарівні з фаховими військовими боронять свою землю за покликом серця, даючи відсіч російським загарбникам.

Заразом події Першої світової війни й просування Українських січових стрільців вглиб України доленосно зводили Й. Гірняка з одnodумцями мистецького фронту. Перипетії його життя тих років подібні до історій казкових персонажів, бо він, ніби барон Мюнхгаузен, витягав себе за волосся з багатьох, здавалося б, безвихідних ситуацій. Утім «шляхи Леся Курбаса» повсякчас стелилися перед молодиком, який шукав можливостей «заблудити» до Києва й Харкова, щоб там поклонитись театральним музам» (Гірняк, 2022, с. 85). Саме на цих шляхах він і зустрів адептку Леся Курбаса студійку Молодого театру Олімпію Добровольську, з якою назавжди пов'язав своє творче й особисте життя. На жаль, з жахами війни сплуталися химери Жовтневого перевороту 1917 року, ніби затискаючи молоде подружжя в лещатах геополітичних перетворень.

Після небезпечних мандрів військовими шляхами й тотальної скрути на початку 1920 року у Вінниці Й. Гірняк приєднався до частини трупи Молодого театру. Згуртовані митці утворили трупу Нового драматичного театру ім. Івана Франка, до складу якої ввійшли: Амвросій Бучма, Василь Василько, Олексій Ватуля, Олімпія Добровольська, Мар'ян Крушельницький, Поліна Самійленко, Гнат Юра й інші. Згодом цей театр переїхав до Черкас. За час перебування в складі цього колективу Й. Гірняк зіграв чимало ролей класичного та сучасного репертуару, робота над якими через екстремальні умови існування інколи тривала лише кілька днів. Порозуміння з мистецьким керівником театру Гнатом Юрою Й. Гірняк не знайшов і в 1922 році разом з дружиною виїхав до Києва, щоб вступити до Мистецького об'єднання «Березіль».

Розділ II життєвої п'єси Й. Гірняка має коротку й всеохопну назву – «Березіль». У цьому тексті зібрано найціннішу інформацію, що оповідає про гартування виконавської манери молодого актора-самоука, який наполегливо рухався до метафізичних вершин акторської праці, лабораторним штибом торуючи шлях стилістичного синтезу й питомо національних засобів творчого вияву. Постає Йосипа Гірняка для вітчизняного театру – легендарна, він стоїть на високості тих формотворчих здобутків березильців, що й нині потенційно спроможні здобрувати просякнутий прагматичними тенденціями світової глобалізації родючий ґрунт сучасного сценічного мистецтва України. Крізь автобіографічний виклад мистецьких поглядів і творчих досягнень актора перед читачем розгортається ціла панорама життя різночинного творчого люду, злагодженої роботи величезного театального угруповання. Цей розділ «Споминів» висвітлює епізоди ординарного спілкування митців і розкриває суть їхньої спільної боротьби на полі національного культурного фронту. Калейдоскопічна зміна картин життя спливає перед очима, ніби кадри тогочасної кінохроніки, фіксуючи епізод за епізодом, передумови трагічного кінця «Березоля» й наслідки кривавого тоталітарного режиму щодо людей і явищ культурної сфери 1920–1930-х рр.

Водночас оповідь Й. Гірняка сповнена багатьох щасливих миттєвостей власного акторського поступу й емоційно-чуттєвих радісних висновків щодо творчої еволюції березільського колективу. Ця інформація буде корисною насамперед сучасним студентам творчих закладів вищої освіти та молодій генерації митців, бо у «Споминах» віддзеркалено процеси народження і апробації багатьох прийомів режисури й акторства, які нині стали надбанням світового досвіду та побутують у вигляді культурних цитат на кону вітчизняного театру.

Митці-практики зможуть ретельніше поміркувати про сигнатуру національної режисури та генотип українського акторства. Цьому якраз сприяє хронологічний порядок висвітлення березільських вистав і жива розмовна манера викладу Й. Гірняка, які вкупі дають змогу зрозуміти березільську науку та простежити зміну естетико-художніх параметрів режисури Леся Курбаса. «Спомини» сьогодні можуть бути вступом до «курбасознавства» чи увертюрою до містких наукових праць: «Леся Курбас: репетиція майбутнього» (Корнієнко, 2007), «Дванадцять вистав Леся Курбаса» (Веселовська, 2005), «Театр української драматургії. Сучасна та класична українська п'єса на сценах театрів у 1930-х рр.» (Гришина, 2006), «Березільська культура: історія, досвід» (Єрмакова, 2012).

Завдяки «Споминам» читач має нагоду побувати на перших експресіоністських виставах Леся Курбаса 1923 року й, так би мовити, «влізти у шкуру» актора Й. Гірняка, пострибати з ним на багаторівневих конструкціях, збігти вниз гострими сходами й наробити всіляких кульбтів, щоб засобами фізичної вправності та напруги передати внутрішній біль поневолених чи їх окремого представника.

Цікаво, що майже всі березільські вистави ожили в пам'яті актора у багатьох деталях і нюансах, він часом пам'ятав навіть склад виконавців, не кажучи вже про ідейно-сміслові епізоди, акторську пластику й міміку, музичний супровід і глядацькі реакції. Із цих споминів, мов живі, постають перед читачем сценічні герої, наприклад Кукса з вистави «Пошились у дурні» (1925), де акторові довелося «перетворитися» (термін Леся Курбаса) на циркового клоуна та стрибати по трапеціях, як це робить професійний акробат. Йому також доводилося накладати яскравий грим і малювати на обличчі широку усмішку, щоб маска героя відповідала його психосоматичним діям і сценічній поведінці. Йдучи далі за текстом мемуарів, читач порине у світ маскотворчості, де маска слугуватиме не тільки засобом акторської виразності, а й способом існування акторів у ролі, бо циркізація тогочасних вистав була актуальною, повертала агітаційні постреволюційні видовища до лона театральності й святкової атмосфери. У руслі загальних тенденцій європейського театру відбувалися згадані тут моменти, у реалізації яких на кону «Березоля» брали участь учні Леся Курбаса, зокрема Ф. Лопатинський, П. Береза-Кудрицький, Василь Василько й інші. Власне, київський період «Березоля», огорнутий романтикою революційних зрушень і сценічного трюкацтва, у спогадах Й. Гірняка відлунує лише творчим оптимізмом.

Харківський період «Березоля» (1926–1933) у люстрі згадувань Й. Гірняка миготить багатьма знаковими подіями української сцени. Митець поетапно, з вистави до вистави реконструював у своїй пам'яті вершинні здобутки «Березоля» й мимоволі окреслив свій вагомий внесок у розгортанні цього поступу. Тут читач

дізнається про подробиці побутового життя митців, їхнього скромного матеріального забезпечення, а на цьому тлі про нові режисерські звершення багатьох учнів Леся Курбаса.

Отже, будь-який епізод «Споминів» викликає зацікавлення й може вкотре збурити жваві дискусії та коментарі серед фахівців. Натомість новим читачам, які ознайомляться із цим розділом, не уникнути роздумів про серйозний ідеологічний тиск, що дамокловим мечем висів над головами багатьох березильців і перешкоджав вільній творчій роботі. Адже в історичній ретроспективі світового театрального мистецтва великі митці ніколи не стояли осторонь суспільно-політичних процесів, вони завжди займали провідні позиції оборони національних інтересів. Так само й на сучасному етапі. До думок і творчого вияву митців прискіпливо придивляються українці, бо позиція митця в часи екстремі стає лакмусовим папірцем суспільних настроїв, а театр у його образно-сміслових координатах – дзеркалом сучасності. На сторінках «Споминів» повсякчас порушуються питання кореляції театру та політики. Чи може державний театр бути поза політикою? На межі 1920–1930-х років це питання стало магістральним для ідейно-художнього функціонування «Березоля» і націєцентричних орієнтирів його митців. Тоді лещата радянського тоталітаризму та гегемонія російської культури знекровлювали питомі джерела українського мистецтва. Лесь Курбас був змушений говорити езоповою мовою, прикриваючи весь абсурд і невігластво харківського міщанського середовища й облудність ідеалів «радянщини» гротесковими карикатурними шатами. Вірним товаришем для нього став Микола Куліш з його комедіями «Народний Малахій» (1928) і «Мина Мазайло» (1929).

У цих виставах Лесь Курбас апелював до свідомих українців, освічених глядачів, які, розсупонивши шати режисерських знахідок й інтелектуальних алюзій, бачили, мов у дзеркалі, і гримаси сучасної епохи, і погляд Великого брата, і самих себе в цьому історичному коловороті. Розповідаючи про свою роботу в цих виставах, Й. Гірняк задокументував увесь перебіг їх підготовки та свою роль у цьому процесі, тобто роль індикатора режисерського задуму, який у масках епохи зумів показати сучасних харків'ян.

Гірнякове згадування майже документально відтворює сіру атмосферу згущених хмар, що нависли на початку 1930-х років над керманичем «Березоля» та його сподвижниками. Списи радянської пропаганди та риторика цензурних утисків впритул націлилися на березильців після прокуркульської диктатури (1930), де Й. Гірняк в образі біблійного Мойсея втілював роль куркуля Чирви Козиря. Тут тональність споминів Й. Гірняка чимдуж набирає песимістичного звучання. Окрім ідеологічного пресингу, митця приголомшували й пекельні картини Голодомору, які він побачив восени 1932 року: «У Харкові застали ми ту саму ситуацію, що й була перед відпусткою. Голодні селяни крадькома вештались навкруги пустих хлібних крамниць, їхні ще живі напівтрупики-діти по вулицях благають порятунку, а мертві матері валялись під тинами, бо санітарна обслуга столиці України не в стані була своєчасно їх прибрати» (Гірняк, 2022, с. 373). Ці рядки крають серце та збурюють лють генетичної пам'яті всіх українців, які сьогодні повстали проти чергового імперського геноциду нашої нації.

Розповідь Й. Гірняка про лебедину пісню Леся Курбаса – виставу «Маклена Граса» (1933) і про фінальні акорди березільської симфонії сягає вершин античної трагедії. Як відомо, для «Маклени Граси» Микола Куліш запозичив фавбу з газетної замітки про польського маклера, який забажав нажитися на власному самогубстві. У п'єсі йдеться про життєві драми представників різних соціальних прошарків: родини робітника Граси, родини маклера Зброжека, фабриканта Зарембського та музиканта-безхатька Падура. Під машкарою економічної кризи тодішньої Польщі було завуальовано реальне життя різних верств українців часу сталінського терору й образ «безпритульного українського мистецтва», що опинилося на маргінесах культурної орбіти. Крізь призму боротьби маклера Зброжека із самим собою проступали несвобода особистості, комплекс меншовартості, страх перед владою, тобто усе те, що скувало ідеологічними кайданами тогочасний український люд. Йосип Гірняк тонко відчував приховані антитоталітарні настанови режисера й поплатився разом з ним за свою рішучість. Цій постановці судилося недовге життя на березільській сцені. Прем'єра вистави відбулася 24 вересня 1933 року, а 5 жовтня того ж року Леся Курбаса усунули з посади мистецького керівника театру та зняли з репертуару всі його спектаклі.

Висновки щодо тієї буремної доби кожен читач зробить самостійно й винесе зі «Споминів» Й. Гірняка оберемки власної правди, які, сподіваємося, зможе екстраполювати на сучасні реалії та зрозуміти наслідки «любові до ката» (за І. Фаріон) і космополітичної толерантності. Утім, повертаючись до питань царини вітчизняного театру, варто по-новому переосмислити актуальність «Споминів» Й. Гірняка в контексті сучасної мистецької ситуації. В умовах військової агресії Росії проти України в провідних мистецьких вищих школах не припиняється освітній процес, студенти опановують фахові основи режисури й акторської майстерності, які здебільшого апелюють до системи К. Станіславського та засад театру психологічного реалізму. Незважаючи на те що згадана система лежить в основі багатьох явищ світового театрального мистецтва й стала, так би мовити, загальнолюдським надбанням, її приналежність саме до російської культури викликає неоднозначне ставлення студентства. Вироблена роками методологія творчої освіти нині вимагає перезавантаження й має ґрунтуватися на методах національного сценічного мистецтва. Сьогодні переважна більшість студентів ладна «поховати під Бучею» весь історичний пласт і сучасний мейнстрім російського сценічного мистецтва, не дивлячись на фундаментальний внесок до скарбниці світового театру К. Станіславського, Всеволода Мейєрхольда, Є. Вахтангова й інших.

Отже, ця нагальна проблема мусить стимулювати педагогів переглянути методологічні засади та звернути увагу на практичну й теоретичну спадщину Леся Курбаса, доробки його учнів й апологетів задля вироблення нових підходів практичного виховання фахівців театру та кіно. Вагомі напрацювання вітчизняного мистецтвознавства дають змогу це зробити, варто лише сфокусувати на них увагу саме практиків сучасного театру.

Завершує книгу розділ III «З Остапом Вишнею», що також є промовистим документом доби Розстріляного Відродження. 26 грудня 1933 року Й. Гірняка,

як однодумця Леся Курбаса, заарештовано й заслано до північного поселення Чіб'ю Ухт-Печорського концтабору. Митець описує дорогу так:

Так понеслась моя дорога на далеку Північ. Минаючи Москву, Медвежу гору, Кем – опинився я на Попов-острові, звідкіля за шістдесят кілометрів маячили на Білому морі Соловецькі острови. Мільйони українського люду пройшли крізь цей пересильний пункт на незчисленні концтабори московсько-більшовицької імперії. День і ніч прибували все нові і нові «етапи» та «спецконвої» з усіх усюдів СРСР. Яких тільки представників націй там не було!.. Як годиться, Україна серед них займала почесне місце. (Гірняк, 2022, с. 409)

Ця оповідь про табірне життя-буття здебільшого насичена подробицями багатьох зустрічей з представниками українського творчого цеху та спогадами про працівників табору, які співчували й допомагали акторові. Головним персонажем цього періоду споминів став близький товариш Й. Гірняка – Остап Вишня (Павло Губенко), якого засудили на 10 років. Із цього приводу актор навіть жартував: «Я, як дрібна рибка, засуджений на три роки, такої честі і привілею не доскочив» (Гірняк, 2022, с. 412).

У суворох умовах далекої Півночі Й. Гірняк так само займався театральною справою, бо в період з січня 1935 до серпня 1940 року він керував табірним театром ім. Косолапкіна. У цьому театрі він уперше звернувся до режисури, брав участь як актор у виставах за творами зарубіжних авторів. Наприклад, «Собака на снізі» Лопе де Веги, «Мірандоліна» К. Гольдоні, «Ревізор» М. Гоголя та ін. Зацікавлений читач може почерпнути детальнішу інформацію про творчу діяльність Й. Гірняка в театрі Ухт-Печлагу й у праці В. Ревуцького «Нескорені березильці: Йосип Гірняк і Олімпія Добровольська» (1985), а також у статті Н. Корнієнко «Одіссея віри і Ухт-Печлагу» (1992). Улітку 1940 року актора звільнили за зразкову поведінку, а 26 червня 1941 року Й. Гірнякові мали видати новий паспорт, що дало б змогу мешкати в Києві. Але знову спокійно жити й працювати акторові не судилося, бо 22 червня Німеччина оголосила війну СРСР. Тоді Й. Гірняк з дружиною Олімпією Добровольською опинилися у Харкові та вступили до трупи Державного театру імені Т. Г. Шевченка. І знову ж таки події, які описав Й. Гірняк у цьому розділі, суголосні з багатьма реаліями сьогодення, коли треба бігти до бомбосховища та жити з надією зустріти завтрашній день. На початку лютого 1942 року пара виїхала до рідні О. Добровольської в Черкаси, але й там уже «виднілись сліди солдатських чобіт на недограбованих пожитках» (Гірняк, 2022, с. 489). Парадоксально, але Друга світова війна «подарувала» подружжю доленосний шанс виїхати на Захід. Перед цією новою мандрівкою актор встиг заїхати до м. Струсова й назавжди попрощатися з матір'ю та зі своїм подвижницьким життям в Україні.

Наукова новизна цієї статті полягає у виявленні нових смислотворчих конотацій, пов'язаних з перевиданням мемуарів видатного актора-березильця Йосипа Гірняка. У дослідженні описано реалії мистецького та суспільного життя першої третини ХХ століття, що суголосні із соціополітичними та воєнними подіями

сьогодення, а також карколомні епізоди життя актора, що демонструють його незламність і націєцентричні орієнтири; наголошено на необхідності застосування теоретичного спадку митців-березильців під час формування сучасної парадигми режисури й акторства.

Висновки

У розділах книги споминів Йосипа Гірняка відкривається завіса на формування ідейно-художніх концептів вітчизняної режисури й акторства в умовах ідеологічного пресингу та воєнних лихоліть першої третини ХХ століття. Із цього тексту варто зробити висновки сучасним митцям і докласти зусиль до впровадження репрезентативних надбань вітчизняного театрального мистецтва й теоретичної спадщини Леся Курбаса та його учнів у освітній процес і сценічну практику. Адже в умовах військової агресії Росії проти України система К. Станіславського втрачає свої провідні позиції. Нині саме той час, коли треба заново відкрити для себе концепти березильського феномену й напрацювання вітчизняного курбасознавства. Тоді, вірогідно, опанування акторського фаху відбуватиметься не лише через "зерно образу", "надзавдання" й "наскрізну дію", а в арсеналі сучасного педагога з'являться такі курбасівські терміни, як "перетворення", "акцентований вплив", "театр вияву" тощо. Ключовими технологічними важелями акторської праці стануть категорії «тривання» й «ритму»; актор буде здатен «тривати в наміченому уявою ритмі» й уміти віднаходити в собі та відтворювати «символи для передачі зображуваної реальності» (терміни Курбаса). Нині настанови Леся Курбаса щодо фахового гартування акторів і специфіки «театру образного перетворення дійсності» задокументували його учні; ці матеріали вже тривалий час чекають на сучасне осмислення й практичне застосування. Досвід Й. Гірняка на цьому шляху репрезентативний, бо формула митця-інтелектуала, яку Лесь Курбас омріяв в образі «розумного арлекіна», цілковито корелює з творчістю актора та документальним змістом його перевиданих «Споминів».

16

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Веселовська, Г. І. (2005). *Дванадцять вистав Леся Курбаса*. Нова книга.
- Гірняк, Й. (2022). *Спомини*. Видавець Олександр Савчук.
- Гринишина, М. О. (2006). *Театр української драматургії. Сучасна та класична українська п'єса на сценах театрів у 1930-х рр.* [Монографія]. Інтертехнологія.
- Єрмакова, Н. П. (2012). *Березильська культура: історія, досвід* [Монографія]. Фенікс.
- Корнієнко, Н. (1992). *Одіссея віри і Ухт-Печлагу. Березиль*, 3-4, 159–167.
- Корнієнко, Н. (1997). *Актор як метафізична проблема: Лесь Курбас та Йосип Гірняк. Український театр*, 1, 30–31.
- Корнієнко, Н. М. (1995). *Чарлі Чаплін українського театру. Українська культура*, 7-8, 12–16.
- Корнієнко, Н. М. (2007). *Лесь Курбас: репетиція майбутнього*. Либідь.
- Ревуцький, В. Д. (1985). *Нескорені березильці: Йосип Гірняк і Олімпія Добровольська*. Слово.
- Хмурий, В. (1931). *Йосип Гірняк: Етюд*. Рух.
- Хмурий, В., Дивнич, Ю., & Блакитний, Є. (1948). *В масках епохи (Йосип Гірняк)*. Україна.

REFERENCES

- Hirniak, Y. (2022). *Spomyny* [Memories]. Vydavets Oleksandr Savchuk [in Ukrainian].
- Hrynyshyna, M. O. (2006). *Teatr ukrainskoi dramaturhii. Suchasna ta klasychna ukrainska piesa nastsenakh teatriv u 1930-kh rr.* [Theater of Ukrainian Drama. Modern and classical Ukrainian plays on theater stages in the 1930s] [Monograph]. Intertekhnolohiia [in Ukrainian].
- Khmuryi, V. (1931). *Yosyp Hirniak: Etiud* [Yosyp Hirnyak: Etude]. Rukh [in Ukrainian].
- Khmuryi, V., Dynychn, Yu., & Blakytyni, Ye. (1948). *V maskakh epokhy (Iosyp Hirniak)* [In the masks of the era (Josyp Hirnyak)]. Ukraina [in Ukrainian].
- Korniienko, N. (1992). *Odisseia viry i Ukht-Pechlahu* [Odyssey of faith and Ukht-Pechlag]. *Berezil*, 3-4, 159–167 [in Ukrainian].
- Korniienko, N. (1997). *Aktor yak metafizychna problema: Les Kurbas ta Yosyp Hirniak* [The actor as a metaphysical problem: Les Kurbas and Josyp Hirniak]. *Ukrainskyi teatr*, 1, 30–31 [in Ukrainian].
- Korniienko, N. M. (1995). *Charli Chaplin ukrainskoho teatru* [Charlie Chaplin of the Ukrainian theater]. *Ukrainska kultura*, 7-8, 12–16 [in Ukrainian].
- Korniienko, N. M. (2007). *Les Kurbas: repetytsiia maibutnoho* [Les Kurbas: a rehearsal for the future]. *Lybid* [in Ukrainian].
- Revutskyi, V. D. (1985). *Neskoreni bereziltsi: Yosyp Hirniak i Olimpiia Dobrovolska* [Unconquered Berezilians: Yosyp Hirnyak and Olimpia Dobrovolska]. Slovo [in Ukrainian].
- Veselovska, H. I. (2005). *Dvanadtsiat vystav Lesia Kurbas* [Twelve plays by Les Kurbas]. Nova knyha [in Ukrainian].
- Yermakova, N. P. (2012). *Berezilska kultura: istoriia, dosvid* [Berezil culture: history, experience] [Monograph]. Feniks [in Ukrainian].

CURRENT MEANING-CREATING CONNOTATIONS OF THE REPUBLISMENT OF "MEMORIES" BY YOSYP HIRNIAK (2022)

Tetiana Boiko

PhD in Art History, Senior Researcher;

e-mail: tetiana.boiko@gmail.com; ORCID: 0000-0001-6941-8868

Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Abstract

The article analyses the content of Yosyp Hirniak's memoirs in the light of the contemporary specifics of Ukrainian film directing and acting and the realities of Russia's full-scale invasion of Ukraine. In particular, the main episodes of this book are highlighted, which are related to the change in the geopolitical situation of Ukraine and its impact on the quality of the cultural front, the artistic activity of Les Kurbas, and the creative contribution of Yosyp Hirniak to the development of the Berezil phenomenon. Yosyp Hirniak's "Memories" is defined as an example of the alternative history of Berezil and the socio-cultural flow of the first third of the twentieth century. **The purpose of the study** is to identify the meaning-making connotations of the republished book of memoirs by Yosyp Hirniak, to determine the main vectors of the author's thought that outline the contours of the actor's creative and life destiny on the map of aesthetic and artistic coordinates of the national theatre. **Research methodology.** The study is based on general scientific methods: analytical (to understand the retrospective of socio-cultural transformations of the first third of the twentieth century), typological, and structural (to analyse the socio-cultural situation of the first third of the twentieth century and compare it with the realities of today) and phenomenological (to determine the nation-centric vectors of Yosyp Hirniak's artistic activity). **The scientific novelty** of the article lies in the derivation of new meaning-making connotations regarding the reissue of Yosyp Hirniak's memoirs. In particular, the article focuses on the realities of artistic and social life in the first third of the twentieth century, which are in line with the sociopolitical and military events of today; it emphasises the stunning episodes of the actor's life that demonstrate his indomitable and nation-centric orientation and stresses the need to apply the theoretical heritage of Berezil artists in the formation of the modern paradigm of directing and acting. **Conclusions.** The book of memoirs by Yosyp Hirniak opens the veil on the formation of ideological and artistic concepts of national directing and acting in the conditions of ideological pressure and war hardships and encourages contemporary artists to introduce the theoretical heritage of Les Kurbas and his students into the educational process and stage practice.

Keywords: performing arts; Les Kurbas; Yosyp Hirniak; russian war against Ukraine; Ukrainian Sich Rifleman; theatre pedagogy



DOI: 10.31866/2616-759X.6.1.2023.276707

УДК 792.071.2:7.071.4:[792.54:782.8]Васильєв

ТВОРЧІ ПРИНЦИПИ ВАСИЛЯ ВАСИЛЬЄВА – АРТИСТА ОПЕРЕТИ ТА ПЕДАГОГА

Петро Ільченко

професор; e-mail: petro.ilchenko.54@gmail.com; ORCID: 0000-0001-8617-4228

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київ, Україна

Анотація

Мета – дослідити митецький і педагогічний талант артиста Київського державного театру музичної комедії, заслуженого артиста України Василя Васильєва (Василя Володимировича Васильєва-Гуманика, 1898–1987). **Методологія дослідження** базується на таких наукових підходах: загальноісторичному (окреслення історико-соціокультурного контексту становлення та розвитку творчої особистості митця); аналітичному (опрацювання історіографічних джерел); методі аналогії (для встановлення відношення схожості творчих підходів) та опитування (збір інформації у формі телефонного інтерв'ю); системному (вивчення творчої діяльності В. Васильєва в єдності виконавської та педагогічної творчості); історико-біографічному (визначення основних етапів діяльності В. Васильєва для послідовності викладення подій). **Наукова новизна.** Дослідження є першою спробою зібрати, систематизувати, проаналізувати виявлену інформацію про творчо-педагогічну діяльність В. Васильєва й оцінити внесок майстра в розвій українського театрального мистецтва середини ХХ ст. Уперше до наукового обігу введено архівні фотографічні матеріали, що доповнюють розуміння творчого шляху митця. **Висновки.** Багатогранний талант В. Васильєва став вагомим внеском у розвиток музичного театрального мистецтва ХХ ст. Зібрані та проаналізовані матеріали свідчать про унікальний талант комічного виконавця В. Васильєва, який яскраво проявився у втіленні провідних ролей на сцені Київського державного театру музичної комедії. В. Васильєв був неперевершеним майстром творення реалістичних образів на сцені; методика роботи над роллю передбачала психологічний аналіз ролі, вивчення мотивації психологічного стану героя з визначенням індивідуально-психологічних мотивацій поведінки на сцені. До особливостей виконавської манери можна зарахувати реалістичний підхід до створення сценічних образів, тяжіння до «школи удавання», унікальне органічне поєднання на сцені драматичного, вокально-хореографічного, виконавського таланту, широке використання засобів зовнішньої виразності, здатність до блискавичної імпровізації з партнером, влучне застосування комічно-етюдних прийомів виконання. Протягом десяти років співпраці з навчальною театральною студією при Київському театрі оперети В. Васильєв проявив себе як неординарний педагог. У роботі зі студійцями вдало поєднував методи роботи актора над роллю, характерні як для «школи переживання» та системи К. Станіславського, так і для представників «школи удавання».

Ключові слова: Київський національний академічний театр оперети; Василь Васильєв (Васильєв-Гуманик); оперета; театральна педагогіка; мистецтво виконання

Постановка проблеми

У лютому 2023 року українська театральна спільнота разом з широкою глядацькою аудиторією відзначає 125 років від дня народження видатного майстра оперети, педагога й театального діяча Василя Володимировича Васильєва.

Творча постать Василя Васильєва займає неабияке значення в історії української оперети. Його популярність серед киян і гостей столиці спонукає до вивчення феномену творчості та фіксації згадок про методологію педагогічної діяльності. Адже історія українського театру не має спиратися лише на творчість сформованих суспільною думкою, іноді навіть штучно створених, «зірок» сцени. На жаль, невиправдано забутих митців ми згадуємо лише з нагоди історичних дат або іноді просто випадково. Але, як відомо, однією з видових особливостей театального мистецтва є його колективна форма творення. Тож кожен, хто долучався до театальної творчості, тобто кожен драматург, режисер, сценограф, хореограф, композитор, театральний менеджер, працівник підрозділу художньо-постановочної частини, театральний глядач та, зрештою, кожен вивонавець, заслуговує на персоналізовану науково-дослідницьку увагу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Прагнучи дослідити діяльність видатного українського артиста оперети та педагога Василя Володимировича Васильєва, зібрано та проаналізовано значний обсяг доступних для ознайомлення матеріалів, зокрема монографію Ю. Станішевського (1970), статті в довідникових виданнях (Махтіна & Парфенюк, 2005; Кудрицький & Лабінський, 1997, с. 100–101), у журналі «Театально-концертний Київ» (1959, с. 1), у газетах «Культура і життя» (Станішевський, 2014, с. 5), «Вечірній Київ» (Асадчева, 2022), у театральному буклеті «Національній опереті-70», а також оброблено архівні дані особистої справи митця, що зберігається в Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва України (Крячок та ін., 2003, с. 297).

В останні десятиліття в українському театрознавстві почали все більше приділяти увагу вивченню творчого доробку окремих діячів сцени, таких як Т. Кінзерська (2002), К. Пивоварова, Ю. Цивата, Є. Скрипник (2022, с. 150–161), Т. Бойко, М. Татаренко (2022, с. 127–136), К. Чепура, Г. Сухомлин, Т. Хвостова (Cherupa et al., 2022, pp. 118–126), І. Борко (2022, с. 20–30) й інших, та їх ролі в становленні та розвитку вітчизняного театру. На жаль, постать Василя Васильєва (Василя Володимировича Васильєва-Гуманика) поки залишалася поза полем дослідницької уваги науковців.

Мета – дослідити митецький і педагогічний талант артиста Київського державного театру музичної комедії, заслуженого артиста України Василя Васильєва (Василя Володимировича Васильєва-Гуманика).

Виклад основного матеріалу

У 40–70 роки ХХ століття театральне життя Києва вирізнялося великою популярністю столичного театру оперети. Глядач охоче відвідував вистави ви-

шуканої когорти чудових авторів, віддаючи належне цікавій режисурі, їхнім феєричним постановкам і, звичайно, неординарним виконавцям.

Одним з тих блискучих майстрів оперети, на кого «ходив» глядач, і був заслужений артист України Василь Васильєв (1898–1987) (рис. 1). Разом з колегами – незабутніми В. Новінською (1900–1982), Г. Лойком (1904–1995), Л. Пресманом (1908–1994), М. Блащук (1923–1978) та Д. Шевцовим (1928–1996) – він утворив цілу епоху столичної оперети. Працював В. Васильєв з видатними театральними та кінорежисерами, зокрема з Б. Балабаном (1905–1959), О. Сумароковим (1884–1969), В. Вільнером (1885–1952), М. Терещенком (1894–1982), О. Завіною (1906–1995), І. Земгано (1903–1967) та ін. Починав свій творчий шлях В. Васильєв в Одесі з акторами трупі Молодого театру (рис. 2).



Рис. 1. В. Васильєв у ролі Фенімора Фроста у виставі «Бал в Савої» П. Абрагама (Махтіна & Парфенюк, 2005)



Рис. 2. Молодий театр. Одеса, 1918 рік. Сидять на підлозі: В. Леонтович, Г. Юра, Г. Засульська, А. Дорошенко та двоє невідомих; сидять у першому ряду: Й. Шевченко, С. Бондарчук, С. Мануйлович, Г. Городинська, А. Смерека, О. Курбас, С. Семдор, Г. Прохоренко; стоять у першому ряду: невідомий, Л. Пясецький, П. Самійленко, О. Добровольська, В. Васильєв, М. Терещенко, В. Калин, В. Щепанська, А. Щепанський, В. Василько, Ф. Лопатинський; стоять у другому ряду: О. Юра-Юрський, П. Долина (Юра-Юрський, 1918)

14 лютого 2023 року виповнилося 125 років від дня народження Василя Васильєва. Народився він у сонячній Одесі, перейнявши від неї життєвий позитив, тонке почуття гумору і, звичайно, стихію театральної фантазії. А ще, за тодішньою театральною традицією, узяв актор собі псевдонім Васильєв, бо справжнє його прізвище Гуманик. Глядач знав актора й під іншими сценічними іменами – Васильєв-Гуменик, Васильєв-Гуманик.

Творче життя артиста було пов'язане з Київським національним академічним театром оперети (створений у 1934 році як Київський державний театр музичної комедії, з 1966 року має назву Київський державний театр оперети) (Крячок та ін., 2003), де працював майстер з 1937 по 1962 рік. Зауважимо, що відкрився театр 14 грудня 1935 року виставою «Продавець птахів» К. Целлера в приміщенні колишнього театру Миколи Садовського у Києві. Очолив колектив учень Леся Курбаса режисер-новатор Сергій Кагарлицький. Проте за кілька років він був репресований, а колектив продовжив працювати під орудою Марка Терещенка (Станішевський, 1970, с. 43, 2014, с. 5).



Рис. 3. Сцена з вистави «Сорочинський ярмарок» О. П. Рябова. В. Васильєв у ролі Афанасія Івановича. Харків, 1936 р. (Фотографії сцен з оперет, 1936–1970)

(рис. 3). В останній з них він блискуче зіграв роль попівича Афанасія Івановича. Своїм репертуаром театр «наполегливо утверджував національні музично-театральні традиції, гармонійно поєднуючи виражальні засоби класичного українського театру з досягненнями сучасного сценічного мистецтва» (Станішевський, 2014, с. 4), що не могло не позначитися на творчості В. Васильєва.

Ю. Станішевський (2014) так схарактеризував цей непростий довоєнний період у роботі колективу: «У роботі Київського театру існували дві тенденції: одна – прагнення до художньої образності, життєвої правди й сценічного реалізму, друга утверджувала старі опереткові штампи, заскрипіла маска-амплуа, трафаретні виражені прийоми» (с. 5).

Ці два творчих вектори не могли не позначитися на подальшій долі молодого артиста В. Васильєва, який з 1937 року розпочав свою роботу в колективі.

Знаковою подією в історії становлення колективу стала постановка оперети О. Рябова «Весілля в Малинівці» у 1938 році (режисер О. Сумароков). Тут відбувся блискучий дебют В. Васильєва на сцені столичного театру – роль Яшки-артилериста в новоствореній опереті О. Рябова «Весілля в Малинівці», у якій згодом актор блискуче зіграв і роль Попандопуло.

Актор швидко зайняв провідне положення в трупі столичного театру оперети – його залучили до участі в оперетах О. Рябова «Майська ніч» та «Сорочинський ярмарок»

Друга світова війна змусила В. Васильєва разом з театром пройти шлях з Києва до Уфи, а з лютого 1942 року – до Алма-Ати, з весни 1943 – до Чимкента (нині Шимкент) (рис. 4). На початках були «злободенні» концертні програми, уривки або скорочені варіанти оперет класичного репертуару, а в Чимкенті – повноцінний репертуар, зокрема й український. Провідні актори Київської оперети отримали тоді почесні звання Узбецької РСР, а сам В. Васильєв у 1943 році був удостоєний високого звання заслуженого артиста УРСР. На той час це було найвище державне визнання для артиста оперети.



Рис. 4. О. П. Рябов (ліворуч),
В. В. Васильєв (праворуч). Чимкент, 1943 р.
(Фотографії в групах, 1943–1953)

З осені 1944 року актор В. Васильєв більше не полишав Київ. Його ролі, зокрема Зупана з «Циганського барона» Й. Штрауса, Якосука з «Королеви чардаша» І. Кальмана, Філіпа з «Вільного вітру» І. Дунаєвського, Вундервуда з «Поцілунку Чаніти» Ю. Мілютіна, Болеро з оперети «Жірофле-Жірофля» Ш. Лекока та багато інших, завойовували глядацькі серця не тільки в Києві, а й далеко за межами столиці.

Американський режисер В. С. Ван Дайк, який родом із Чернівців, згодом згадав у своїх мемуарах про відвідини гастрольної вистави «Роз-Марі» Р. Фрімля (музика), Г. Стотгардта (текст) Київської оперети в Чернівцях 1961 року. Його тоді вразив блискучий імпровізаційно-комічний ансамбль виконавців на сцені:

Київська оперета – диво! <...> Моїм улюбленцем став ліричний комік Дмитро Шевцов, неймовірно милий, гарний та смішний. <...> Ще залишився в серці Микола Блащук, комік з амплуа, як у Водяного <...>. А кумиром жіночої частини публіки був Григорій Грінер, герой-коханець, тенор. <...> Один раз Грінер мене потішив, саме в «Роз-Марі». При першому виході на сцену він хвацько вмовився на табуретку, трохи поїлозив обтягнутими ковбойськими штанами задом, підготовлюючи публіку до свого співу... і раптом табуретка розвалилася! Старий ковбой, з яким він до цього вів розминальний діалог (це був артист Васильєв, теж приголомшливий комік), розреготався і ледве видавив із себе: «Напевно, це тобі лиходій Джо підлаштував». Грінер незручно підвівся з підлоги і пробурмотів: «Я йому підстрою...».
[Переклад мій. – П. І.] (Бакис, 2012)

Критика відзначала, що актора В. Васильєва вирізняли скульптурно точні мізансцени, музичність, акторська винахідливість, багатство засобів сценічної виразності. У роботі над образом він прагнув досягти гострої характерності, правильного жанрового існування персонажа, шукав логічне обґрунтування



Рис. 5. Афіша «Закохана витівниця»
(музика О. Рябова, слова Лопе де Веги),
Театр музичної комедії
(нині Київський національний
академічний театр оперети).

Фото. Архів Київського національного
академічного театру оперети

зачинків, подій, сценічної дії. Артист умів вишукано носити костюм, фрак, циліндр, вдало користуватися театральним реквізитом, що для мистецтва оперети є особливо важливим. Талант В. Васильєва високо цінувала як широка публіка театру, так і професійна театральна спільнота. Наприклад, у приватній бесіді український театрознавець, доктор мистецтвознавства, професор Юрій Станішевський (1936–2009) так характеризував В. Васильєва: «Прекрасний актор, неперевершений каскадний комік, ліричний герой, до того ж, надзвичайно поетична фігура».

Спогадами про В. Васильєва також ділився народний артист України професор Олег Шаварський (1946 р.) – актор столичного Національного академічного драматичного театру ім. Івана Франка та викладач, майстер акторського курсу в Київському національному університеті театру, кіно і телебачення імені Івана Карпенка-Карого. Ще в студентські роки О. Шаварський бігав на вистави, у яких грав В. Васильєв, зокрема подивитися його в ролі Ернанда в опереті «Закохана витівниця» (музика О. Рябова, слова Лопе де Веги) (рис. 5), яку потім неодноразово ставив зі своїми студентами, як їхню дипломну виставу. Зі слів О. Шаварського, В. Васильєв завжди дуже філігранно розроблював кожен сценічний образ. Володіючи сценічною харизмою, він на сцені легко поєднував талант вокаліста, танцівника та драматичного актора.

За свідченнями заслуженого працівника культури України доцента Миколи Юдова, Юрій Мажуга (1931–2022) високо цінував талант В. Васильєва, а також його партнера М. Блащука (1923–1978) і під впливом їхньої творчості мріяв про роботу в Київській опереті, але життя розпорядилось інакше. Ю. Мажузі В. Васильєв запам'ятався своїм темпераментом, комічним талантом, пластичною виразністю та унікальною експресивністю на сцені. Колишня учениця студії при театрі оперети та колега В. Васильєва, а нині солістка Київського національного академічного театру оперети, народна артистка України Тамара Тимошко (Тимошко-Горюшко) (1942 р.) поділилася своїми спогадами та роздумами про творчість В. Васильєва. У розповіді вона стверджувала, що феномен виняткової популярності та сценічного магнетизму майстра полягав у тому, що на сцені «він нічого не грав»; його секрет сили сценічної привабливості у «великій достовірності та правдивості». Т. Тимошко-Горюшко згадувала, що на сцені актор не прагнув розвеселити, розсмішити глядача, викликати якісь емоції. Він був дуже простим. У цій його простоті було стільки милого, дитячого, ненаграного, життєвого та переконливого. Йому було неважко

повірити; усе, що В. Васильєв створював на сцені, було на стільки реалістичне, життєподібне, що йому вірили. За це його любив глядач. У спогадах майстриня осмислює тяжіння В. Васильєва до реалістичного підходу у створенні сценічних образів.

Розглядаючи питання природи комічного в сценічній творчості В. Васильєва, Т. Тимошко-Горюшко наголошувала на відсутності використання зовнішніх пристосувань у виконавській манері актора, підкреслюючи психологізм у створенні сценічних образів, що безумовно вигідно вирізняло майстра з-поміж інших виконавців. До переліку сильних складників професійних навичок артиста Т. Тимошко-Горюшко зарахувала танцювальні, а також хореографічні здібності артиста. «Він не завжди чітко виконував те, що пропонував балетмейстер, – згадувала Т. Тимошко-Горюшко, – а часто пропонував своє альтернативне рішення. Зрештою балетмейстерам доводилось погоджуватись, адже у В. Васильєва рухи були життєподібними, логічними <...>, і він не прилаштовував себе під рухи, а робив те, що було йому близьким, органічним. І це завжди глядач сприймав». «Насправді, – резюмувала актриса – усе, що він робив на сцені, глядач сприймав позитивно. Настільки була сила любові аудиторії до нього, що щойно він з'являвся на сцені, його завжди зустрічали аплодисментами. Він був улюбленцем публіки».

Пропонуємо до характеристики В. Васильєва долучити ще декілька слів зі спогадів Т. Тимошко-Горюшко. Попри парадоксальність ситуації актор «у житті був яскравішим, ніж на сцені», «розмовляв дуже пафосно», мав «імпозантну зовнішність» – якимось продавчиня в кафе біля театру сприйняла його за приїжджого іноземця. Створював на сцені реалістичні образи «простих людей, наприклад, Папандопуло», проте в «житті він хотів бути "лордом"». Про притаманне акторові тонке почуття гумору може свідчити відповідь на повторюване запитання, який у нього голос? «Мій голос», – традиційно унікально та з гумором відповідав майстер.

Дмитро Мухарський (1935–2021), відомий український режисер-постановник естрадних видовищ, народний артист України, професор, у свою чергу зізнавався в симпатіях до творчості Василя Васильєва. Творча діяльність В. Васильєва, за словами майстра, не знала «застиглості», вона постійно була в динаміці пошуку. І глядач високо цінував творчі здобутки цього дійсно видатного майстра оперети. Сім'я Дмитра Олександровича, за його словами, не пропускала жодної прем'єри за участі майстра, що згодом переросло у сімейну дружбу.

Ще під час роботи в 1937 році над роллю Яшки-артилериста (разом зі своїм колегою Г. Лойком) В. Васильєв проявив літературні здібності з доопрацювання образу. Згодом В. Васильєв сам написав оригінальне лібрето й разом з композитором Яковом Цегляром створив оперету «Гість із Відня», яка мала успіх на сцені столичної оперети.

Знімався В. Васильєв і в кіно. Зокрема, зіграв роль Скомороха у фільмі О. Зархі «Нестерка» (1955), діда Карпа у фільмі Р. Синька «Такі симпатичні вовки» (1975), любителя птахів у фільмі С. Клименка «Весь світ у твоїх очах» (1979), епізодичну роль у фільмі І. Миколайчука «Така пізня, така тепла осінь» (1982) (Vasiliy Vasilyev, n.d.).

Формула акторства про «поєднання філософа і акробата» видатного литовського режисера Ю. Мільтініса (1907–1994), яка перекликається з відомою тезою видатного реформатора українського театру Леся Курбаса: «справжній актор – це “розумний арлекін”» (Курбас, 1988, с. 207), цілком відповідала творчим принципам, які реалізовував у своїй творчості В. Васильєв. Етюдна робота в акторстві та педагогіці займала в житті Василя Васильєва й у творчій діяльності левову частину. Саме стихія народного дійства та використання живої, динамічної в поєднанні з органічною формою наповнення маски характеризували метод роботи цього видатного майстра оперети.

Тож фокусом уваги цього наукового дослідження є педагогічна діяльність за-служеного артиста України Василя Васильєва.

Еlegantним, вишукано одягненим, щедрим на творчі поради та надзвичайно уважним до студентів і колег запам'ятався педагог Василь Васильєв. Маючи власні дидактичні підходи, майстер-педагог завжди знаходив індивідуальний підхід до кожного учня. Острах сценічного виступу, який заважає, але такий знайомий усім початківцям, під його впливом зникав уже на перших заняттях з фаху. Манера викладання була доброзичливою, дружелюбною. Він не використовував «лякливо», незрозумілу студентам термінологію, ніколи не був зверхнім, оцінюючи роботу студентів; у лабораторії завжди підтримував творчу атмосферу.

Ураховуючи, що становлення та розвиток педагогічної діяльності В. Васильєва відбувалися в радянську епоху, зрозуміло, що його методологія акторського виховання базувалася переважно на системі К. С. Станіславського, яку апіорі за тодішніх умов державного тоталітаризму майстер не міг обійти у своїй роботі. Позаяк знаходив можливість доносити до своїх вихованців альтернативні підходи в оволодінні акторським мистецтвом. Наприклад, закликав студентів до знайомства з театральними принципами, які сповідував видатний французький театральний актор, кіноактор, теоретик театрального мистецтва та театральний менеджер Бенуа-Констан Коклен, або Коклен-старший (1841–1909). По собі Б.-К. Коклен залишив декілька теоретичних доробків з теорії театрального мистецтва: «Мистецтво і комедіант» (*L'Art et le comédien*, 1880), що вийшла друком у 1880 році; «Мистецтво говорити монолог» (*L'Art de dire le monologue*, 1884) у співавторстві з братом Ернестом Кокленом і «Мистецтво коміка» (*L'Art du comédien*, 1894) тощо. У них автор засвідчує себе як одного з найбільших послідовників школи «театру удавання» та виступає проти школи «театру переживання». Для Б.-К. Коклена театр – це «мистецтво <...> не ототожнення, а репрезентація» [*Лекція мій. – П. I.*] (Coquelin, 1894, р. 45). Б.-К. Коклен стверджував, що актор – художник, його діяльність є творчою; у творчості актора фантазія має значення; творчість актора вимагає рівною мірою внутрішньої та зовнішньої техніки; акторові не можна ніколи втрачати здібності до самоконтролю; з навколишнього життя та природи актор має відбирати ті зовнішні риси, які мають значення для характеристики образу; актор повинен намагатися розкрити задум автора, а не намагатися перевершити його; акторові завжди слід дотримуватися авторського стилю тощо. В. Васильєв, посилаючись на авторитет Б.-К. Коклена, доносив студентам чудові практичні поради французького виконавця, зокрема про

голос і мовлення, про зовнішність актора, про міміку, очі тощо, а також думки про те, що не може бути мистецтва без природності, але на сцені природність не може бути виражена інакше, як за допомогою засобів мистецтва.

За тодішньої панівної радянської ідеології та безумовного авторитету в театральних і педагогічних колах системи К. С. Станіславського (саме в Б.-К. Коклена К. Станіславський запозичив термін «театр удавання» (*«théâtre de la représentation»*) (Coquelin, 1894, p. 45) для позначення французької театральної школи, що протиставлялася характерній російській та загалом радянській традиції «мистецтва переживання»), коли навіть ім'я Б.-К. Коклена було таврованим, а його книжки фактично не видавалися¹, педагог В. Васильєв знав і пропагував серед студентів альтернативну методіку акторської майстерності Б.-К. Коклена – віддавав належну шану великому акторові й теоретику театру.

Сьогодні можна стверджувати, що підхід до сценічної творчості Б.-К. Коклена дуже перегукувався з методикою Леся Курбаса. Б.-К. Коклен стверджував, що природного існування на сцені замало, потрібна цікава вишукана форма, вигадка, парадоксальна штука. Суголосну думку висловлював Лесь Курбас у статті «Про перетворення як один з образних засобів розкриття глибокої суті життя»:

Так <...> виходить, що мистецтво театральне є вміння через організацію певного матеріалу і через певний ряд умовних знаків викликати у глядача таку кількість психофізичних процесів і, вужче сказавши, асоціацій, яка потрібна, щоб він не проходив біля того, що йому показується на сцені, так само байдуже, як він проходить біля тих самих подій у житті. (Курбас, 1988, с. 126)

Розвиваючи далі свої судження щодо розуміння сценічної образності Лесь Курбас (1988) підсумовував: «Під перетвореннями розуміємо не взагалі всяку мистецьку підкресленість, мистецьку формулу, а розуміємо певну інакшість» (с. 128).

В. Васильєв у своїй педагогічній практиці гнучко послуговувався змішаними методиками створення сценічної образності, пропонуючи майбутнім акторам і режисерам апробувати їх у навчальній лабораторії. Наприклад, якось під час роботи над театральним етюдом студієць акторського курсу театральної студії при Київському театрі оперети, уявляючи, що готується зустріти кохану, поніс стільця до рояля. Але почув майже окрик майстра: «Ні... Навпаки... Рояль до стільця!». «Чому?» – запитав студієць. «Ви в такому піднесеному стані, світ у Вас такий перевернутий, який буває раз на п'ятдесят років... Має бути парадокс!.. Оперета любить нестандартні рішення!!!» – пояснив майстер. І так у Василя Васильєва було не раз.

А ще у своїй педагогічній практиці майстер опирався на здобутки творчості великого англо-американського кіноактора та кінорежисера Чарлі Чапліна

¹ У виданні 1937 року в книзі «Мистецтво актора» реферативно опубліковано фрагменти трьох праць Б.-К. Коклена, таких як «Мистецтво актора», «Мистецтво та актор», «Мистецтво вимовляти монолог» (Коклен-старший, 1937).

(1889–1977). Він закликав до поєднання в акторській професії винайденого комічного прийому «зовнішнього трюку», так званого «кунштюку»², з внутрішнім органічним виправданням народження цієї «вигадки», як називав її В. Васильєв. Так, наприклад, у комедії «У час ночі» («*One A.M.*», 1916) Чарлі Чаплін грає п'яного аристократа, який повертається додому та намагається дістатися до власної спальні на другому поверсі. Любов режисера до кульбтів і падінь у цьому кіно досягає свого апогею – фактично кожної секунди на екрані герою потрібно здійснювати якийсь наступний кунштюк.

Як талановитий і неординарний педагог, В. Васильєв виховав плеяду учнів, більшість з яких успішно реалізувалася в театральних професіях. Наприклад, лише серед 15 студійців 1971 року вступу на курс до В. Васильєва є такі знані діячі української сцени, як Антоніна Баглій, заслужена артистка України, провідна актриса Чернігівського академічного театру; Володимир Козоріз та Іван Ткачук, які не одне десятиліття були знайомими акторами в Херсоні; В'ячеслав Іщенко – у Рівному; заслужений артист України Богдан Криворучко, актор Національного академічного драматичного театру ім. Івана Франка, а потім соліст Ансамблю пісні й танцю МВС України; Наталя Бабійчук, яка довгі роки працювала артисткою знаменитого ансамблю «Мрія»; Катерина Костроба (Лісняк), заслужена артистка України, виступала на сцені Кримського українського театру, а згодом була завідувачем кафедри сценічного мовлення в Академії естрадного та циркового мистецтва України; Наталя Мелешко-Судьїна, яка довгі роки працювала артисткою столичного Національного академічного драматичного театру ім. Івана Франка, де також від 1980 року режисером-постановником працює заслужений діяч мистецтв України професор Петро Ільченко.



Рис. 6. Прем'єрна афіша «Кето і Коте» (музика В. Долідзе, текст М. Бажана), Державний театр музичної комедії УРСР, 1938 рік (нині Київський національний академічний театр оперети).

Фото. Архів Київського національного академічного театру оперети

² Від нім. *kunststück* – спритний прийом, фокус, трюк.

Загалом викладав майстер у театральній студії понад десять років, і в 1973 році випускною виставою свого курсу «Кето і Коте» (музика В. Долідзе, текст М. Бажана) завершилися творчі зв'язки з Київською оперетою, з якою була пов'язана його доля з далекого 1937 року. Зауважимо, що саме роль Сіко в постанові «Кето і Коте» у 1938 році у театрі оперети була однією з перших ролей В. Васильєва на київській сцені (рис. 6).

За свідченнями кандидата мистецтвознавства, професора ученого секретаря Товариства «Знання» України Василя Неволова (нар. 1948), В. Васильєв ще любив поезію, живопис, архітектуру. Активно співпрацював з Товариством «Знання» України; у прекрасних розлогіх оглядових лекціях з питань театрального мистецтва він завжди широко використовував надбання суміжних видів мистецтв.

Невипадково під час викладання в театральній студії при Київському театрі оперети, що на вул. Червоноармійській (нині Велика Васильківська) у Києві неподалік костелу Святого Миколая (архітектор В. Городецький), В. Васильєв неодноразово звертався до аналогій між побудовою театрального дійства або його складників й архітектурою цієї будівлі. Композицію кожного чи то сценічного уривка, чи то фрагмента музичної драматургії студійці (за порадою і наполяганням педагога) училися зіставляти з композицією архітектурної споруди, яку Васильєв називав «застиглою музикою».

Наукова новизна. Це дослідження є першою спробою зібрати, систематизувати, проаналізувати виявлену для вивчення інформацію про творчо-педагогічну діяльність заслуженого артиста України Василя Васильєва (Гуманика) й оцінити внесок майстра в розвій українського театрального мистецтва середини ХХ століття. Уперше до наукового обігу введено архівні фотографічні матеріали, що доповнюють розуміння творчого шляху митця.

Висновки

Унаслідок аналізу зібраного інформативного матеріалу можна стверджувати, що, на жаль, сучасний стан організації архівної справи в театральних закладах культури не відповідає потребам сучасної історико-театрознавчої науки, зокрема часто унеможлиблює здійснення глибокого мистецтвознавчого аналізу діяльності колективів до етапу початку збору й оцифрування театральних архівів (приблизно кінець 1990 – початок 2000 років). Архівні матеріали Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України не розміщені у вільному доступі.

Це дослідження значною мірою базується на такій джерельній базі, як інтерв'ювання свідків творчості та педагогічної діяльності митця, авторські спогади про майстра; мемуаристика з інтернет-джерел; театральні афіші та фотографії, нечисленна публіцистика, а також опубліковані фрагментарні та стислі біографічні дані. Отже, матеріали, зібрані про творчість і педагогічну діяльність видатного майстра української сцени, заслуженого артиста України Василя Васильєва (Гуманика) (1898–1987), на жаль, мають досить фрагментарний характер.

Зібрані та проаналізовані матеріали свідчать про унікальний талант комічно-виконавця Василя Васильєва, який яскраво проявився у виконанні провідних ролей на сцені Київського театру оперети. В. Васильєв був неперевершеним майстром творення реалістичних образів на сцені. Його методика роботи над роллю передбачала психологічний аналіз ролі, вивчення мотивації психологічного стану героя з визначенням індивідуально-психологічних подробиць його поведінки на сцені.

До особливостей його виконавської манери можна зарахувати реалістичний підхід до створення сценічних образів, тяжіння до «школи удавання», унікальне органічне поєднання на сцені драматичного, вокально-хореографічного, виконавського таланту, широке використання на сцені палітри засобів зовнішньої виразності, здатність до блискавичної імпровізації з партнером, влучне застосування комічно-етюдних прийомів виконання. Багатогранний талант Василя Васильєва став вагомим творчим внеском у розвиток українського театру, зокрема музичного театрального мистецтва.

Протягом десяти років співпраці з навчальною театральною студією при Київському театрі оперети Василь Васильєв проявив себе як неординарний педагог. У роботі зі студійцями він вдало поєднував методи роботи актора над роллю, характерні як для «школи переживання» та системи К. Станіславського, так і для представників «школи удавання», наприклад Б.-К. Коклена та Ч. Чапліна.

На жаль, варто підкреслити, що сучасна історико-театрознавча наука має ще багато «білих плям» на театральній мапі України, тож потребує докладання значних зусиль для вивчення митців, які поки невинувато залишилися поза полем дослідницької уваги науковців різних сфер, зокрема істориків, театрознавців, культурологів і театральних архівістів-бібліотекознавців.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Асадчева, Т. (2022, 2 грудня). Будівлі Театру Оперети – 120 років: сторінки історії та сучасність. *Вечірній Київ*. <https://vechirniy.kyiv.ua/news/75152/>
- Бакис, С. (2012, 31 серпня). Роз-Мари. *Baskino.me* https://bakino.at.ua/publ/v_s_van_dajk/roz_mari/191-1-0-289
- Бойко, Т., & Татаренко, М. (2022). Нова парадигма української класики: вистави Івана Уривського на камерних сценах Києва. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*, 5(2), 127–136. <https://doi.org/10.31866/2616-759X.5.2.2022.266527>
- Борко, І. (2022). Анатолій Мокренко. Грані великого таланту. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*, 5(1), 20–30. <https://doi.org/10.31866/2616-759X.5.1.2022.255230>
- Кінзерська, Т. П. (2002). *Ефросинія Зарницька в українському театральному мистецтві кінця XIX - першої третини XX століть* [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Київський державний інститут театрального мистецтва імені І. К. Карпенка-Карого].
- Коклен-старший, Б.-К. (1937). *Искусство актера*. Искусство.
- Крячок, М., Куш, С., & Сендик, З. (2003). Київський державний театр оперети (Фонд 571, опис 1–3, одиниця зберігання 619, близько 1935–1978). В *Центральний державний*

- архів-музей літератури і мистецтва України (Вип. 1, с. 296–297). https://csamm.archives.gov.ua/wp-content/uploads/2020/02/Putivnyk_1.pdf
- Кудрицький, А. В., & Лабінський, М. Г. (Упоряд.). (1997). Васильєв Василь Володимирович. В *Мистецтво України* (с. 100–101). Українська енциклопедія. <https://archive.org/details/mistectv0/page/n101/mode/2up?view=theater>
- Курбас, Л. (1988). Про перетворення як один з образних засобів розкриття глибокої суті життя. В М. Г. Лабінський (Упоряд.), *Березіль: Із творчої спадщини* (с. 124–131). Дніпро.
- Курбас, Л. (1988). Театральний лист. В М. Г. Лабінський (Упоряд.), *Березіль: Із творчої спадщини* (с. 202–210). Дніпро.
- Махтіна, Є. Н., & Парфенюк, О. Б. (2005). Васильєв Василь Володимирович. В І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, & М. Г. Железняк (Ред.), *Енциклопедія Сучасної України*. Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. <https://esu.com.ua/article-32298>
- Пивоварова, К., Цивата, Ю., & Скрипник, Є. (2022). Неокласичний стиль театральної режисури Петра Ільченка. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*, 5(2), 150–161. <https://doi.org/10.31866/2616-759X.5.2.2022.266531>
- Станішевський, Ю. (1970). *Барви української оперети*. Музична Україна.
- Станішевський, Ю. (2014, 12–18 грудня). Перші етапи шляху. *Культура і життя*, 50, 5. https://issuu.com/culture.ua/docs/_maket_50_small
- Фотографії в групах з іншими особами Васильєвим В. В., Демпель Т. Г., Земгано І. Ф., Онікевичем І. К. та ін. митцями Київського державного театру оперети. (1943–1953). Рябов Олексій Пантелеймонович (1899–1955), український композитор і диригент (Фонд 844, опис 2, одиниця зберігання 134), Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, Київ.
- Фотографії сцен з оперет Рябова О. П. «Блакитна фортеця», «Закохана витівниця», «Сорочинський ярмарок», та ін. у постановці Київського, Омського та Полтавського театрів музичної комедії. (1936–1970). Рябов Олексій Пантелеймонович (1899–1955), український композитор і диригент (Фонд 844, опис 2, одиниця зберігання 143), Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, Київ.
- Юра-Юрський в групі з акторами «Молодого театру» в Одесі. (1918). Юра-Юрський Олександр Петрович, український радянський актор, народний артист УРСР (1910–1970) (Фонд 450, опис 1, одиниця зберігання 116), Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, Київ.
- Chepura, K., Sukhomlyn, H., & Khvostova, T. (2022). Mariia Levytska's Creative Style as a Manifestation of the Postmodern Worldview. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*, 5(2), 118–126. <https://doi.org/10.31866/2616-759X.5.2.2022.266524>
- Coquelin, C. (1880). *L'Art et le comédien*. Paul Ollendorff.
- Coquelin, C. (1884). *L'Art de dire le monologue*. Paul Ollendorff.
- Coquelin, C. (1894). *L'art Du Comédien*. Paul Ollendorff.
- Vasiliy Vasilyev (1898–1987). (n.d.). IMDb. https://www.imdb.com/name/nm12119273/?ref_=ttfc_fc_cl_t27

REFERENCES

- Asadcheva, T. (2022, December 2). Budivli Teatru Operety – 120 rokiv: storinky istorii ta suchasnist [Buildings of the Operetta Theater – 120 years: pages of history and modernity]. *Vechirniy Kyiv*. <https://vechirniy.kyiv.ua/news/75152/> [in Ukrainian].
- Bakys, S. (2012, August 31). Roz-Mary [Rose Mary]. *Baskino.me*. https://bakino.at.ua/publ/v_s_van_dajk/roz_mari/191-1-0-289 [in Russian].
- Boiko, T., & Tatarenko, M. (2022). Nova paradyhma ukrainskoi klasyky: vystavy Ivana Uryvskoho na kamernykh stsenakh Kyieva [A new paradigm of Ukrainian classics: Ivan Uryvskyi's performances on the chamber stages of Kyiv]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Stage*, 5(2), 127–136. <https://doi.org/10.31866/2616-759X.5.2.2022.266527> [in Ukrainian].
- Borko, I. (2022). Anatolii Mokrenko. Hrani velykoho talantu [Anatoly Mokrenko. Edges of great talent]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Stage*, 5(1), 20–30. <https://doi.org/10.31866/2616-759X.5.1.2022.255230> [in Ukrainian].
- Chepura, K., Sukhomlyn, H., & Khvostova, T. (2022). Mariia Levytska's Creative Style as a Manifestation of the Postmodern Worldview. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Stage Art*, 5(2), 118–126. <https://doi.org/10.31866/2616-759X.5.2.2022.266524> [in English].
- Coquelin, C. (1880). *L'Art et le comédien*. Paul Ollendorff [in French].
- Coquelin, C. (1884). *L'Art de dire le monologue*. Paul Ollendorff [in French].
- Coquelin, C. (1894). *L'art Du Comédien*. Paul Ollendorff [in French].
- Coquelin-St., B.-K. (1937). *Yskusstvo aktera* [The art of the actor]. Yskusstvo [in Russian].
- Fotohrafii stsen z operet Riabova O. P. "Blakytyna fortetsia", "Zakokhana vytyvnytsia", "Sorochynskiy yarmarok", ta in. u postanovtsi Kyivskoho, Omskoho ta Poltavskoho teatriv muzychnoi komedii* [Photographs of scenes from O.P. Ryabov's operettas "The Blue Fortress", "The Enamored Witch", "Sorochyn Fair", etc. in the staging of the Kyiv, Omsk and Poltava theaters of musical comedy]. (1936–1970). Riabov Oleksii Panteleimonovych (1899–1955), ukrainskyi kompozytor i dyryhent [Oleksiy Panteleimonovych Ryabov (1899–1955), Ukrainian composer and conductor] (Fund 844, description 2, storage unit 143), Central State Archives Museum of Literature and Art of Ukraine, Kyiv [in Ukrainian].
- Fotohrafii v hrupakh z inshmy osobamy Vasyliyvym V. V., Dempel T. H., Zemhano I. F., Onikevychem I. K. ta in. myttsiamy Kyivskoho derzhavnogo teatru operety* [Photographs in groups with other persons V. V. Vasyliiev, T. G. Dempel, I. F. Zemgano, I. K. Onikevych, and others. artists of the Kyiv State Operetta Theater]. (1943–1953). Riabov Oleksii Panteleimonovych (1899–1955), ukrainskyi kompozytor i dyryhent [Oleksiy Panteleimonovych Ryabov (1899–1955), Ukrainian composer and conductor] (Fund 844, description 2, storage unit 134), Central State Archives Museum of Literature and Art of Ukraine, Kyiv [in Ukrainian].
- Kinzerska, T. P. (2002). *Yefrosyniia Zarnytska v ukrainskomu teatralnomu mystetstvi kintsia XIX - pershoi tretyny XX stolit* [Efrosinia Zarnytska in Ukrainian theater art of the end of the 19th - the first third of the 20th centuries] [PhD Dissertation, Kyiv National University of Theatre, Film and Television named after I.K. Karpenko-Kary] [in Ukrainian].
- Kriachok, M., Kushch, S., & Sendyk, Z. (2003). *Kyivskiy derzhavnyi teatr operety* [Kyiv State Operetta Theater] (Fund 571, description 1–3, storage unit 619, about 1935–1978). In

- Tsentralnyi derzhavnyi arkhiv-muzei literatury i mystetstva Ukrainy* [Central State Archives Museum of Literature and Art of Ukraine] (Issue 1, pp. 296–297). https://csamm.archives.gov.ua/wp-content/uploads/2020/02/Putivnyk_1.pdf [in Ukrainian].
- Kudrytskyi, A. V., & Labinskyi, M. H. (Comps.) (1997). Vasyliiv Vasyl Volodymyrovych [Vasiliiv Vasyl Volodymyrovych]. In *Mystetstvo Ukrainy* [Art of Ukraine] (pp. 100–101). *Ukrainska entsyklopediia*. <https://archive.org/details/mistectv0/page/n101/mode/2up?view=theater> [in Ukrainian].
- Kurbas, L. (1988). Pro peretvorennia yak odyin z obraznykh zasobiv rozkryttia hlybokoi suti zhyttia [About transformation as one of the figurative means of revealing the deep essence of life]. In M. H. Labinskyi (Comp.), *Berezil: Iz tvorchoi spadshchyny* [Berezil: From creative heritage] (pp. 124–131). Dnipro [in Ukrainian].
- Kurbas, L. (1988). Teatralnyi lyst [Theatrical sheet]. In M. H. Labinskyi (Comp.), *Berezil: Iz tvorchoi spadshchyny* [Berezil: From creative heritage] (pp. 202–210). Dnipro [in Ukrainian].
- Makhtina, Ye. N., & Parfeniuk, O. B. (2005). Vasyliiv Vasyl Volodymyrovych [Vasiliiv Vasyl Volodymyrovych]. In I. M. Dziuba, A. I. Zhukovskyi, & M. H. Zhelezniak (Eds.), *Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy* [Encyclopedia of Modern Ukraine]. Institute of Encyclopedic Research, National Academy of Sciences of Ukraine. <https://esu.com.ua/article-32298> [in Ukrainian].
- Pyvovarova, K., Tsyvata, Yu., & Skrypnyk, Ye. (2022). Neoklasychnyi styl teatralnoi rezhysury Petra Ilchenka [Neoclassical style of theater direction by Pyotr Ilchenko]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Stage*, 5(2), 150–161. <https://doi.org/10.31866/2616-759X.5.2.2022.266531> [in Ukrainian].
- Stanishevskiy, Yu. (1970). *Barvy ukrainskoi operety* [Colors of Ukrainian operetta]. Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Stanishevskiy, Yu. (2014, December 12–18). Pershi etapy shliakhu [The first stages of the journey]. *Kultura i zhyttia*, 50, 5. https://issuu.com/culture.ua/docs/_maket_50_small [in Ukrainian].
- Vasiliy Vasilyev (1898–1987)*. (n.d.). IMDb. https://www.imdb.com/name/nm12119273/?ref_=ttfc_fc_cl_t27 [in English].
- Yura-Yurskiy v hrupi z aktoramy "Molodoho teatru" v Odesi* [Yura-Yurskiy in a group with actors of the "Young Theater" in Odessa]. (1918). Yura-Yurskiy Oleksandr Petrovych, ukrainskiy radianskiy aktor, narodnyi artyst URSR (1910–1970) [Yura-Yurskiy Oleksandr Petrovych, Ukrainian Soviet actor, People's Artist of the Ukrainian SSR (1910–1970)] (Fund 450, description 1, storage unit 116), Central State Archives Museum of Literature and Art of Ukraine, Kyiv [in Ukrainian].

CREATIVE PRINCIPLES OF VASYL VASYLIEV – OPERETTA ARTIST AND TEACHER

Petro Ilchenko

Professor; e-mail: petro.ilchenko.54@gmail.com; ORCID: 0000-0001-8617-4228
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv, Ukraine

Abstract

The **purpose** is to study the artistic and pedagogical talent of Vasyl Vasyliiev (Vasyl Vasyliiev-Humanyk) (1898-1987), an artist of the Kyiv State Theatre of Musical Comedy, Honoured Artist of Ukraine. The **methodology of the study** is based on the following scientific approaches: general historical (outlining the historical and socio-cultural context of the formation and development of the artist's creative personality); analytical (studying historiographical sources); the method of analogy (to establish the relationship of creative approaches similarity) and survey (collecting information in the form of a telephone interview); systematic (studying V. Vasyliiev's creative activity in the unity of performing and pedagogical creativity); historical and biographical (determining the main stages of V. Vasyliiev's activity for the sequence of events). **Scientific novelty**. The study is the first attempt to collect, systematise, and analyse the information found about V. Vasyliiev's creative and pedagogical activities and to assess the master's contribution to the development of Ukrainian theatre art in the mid-twentieth century. For the first time, archival photographic materials were introduced into scientific circulation, which complemented the understanding of the artist's creative path. **Conclusions**. The multifaceted talent of V. Vasyliiev made a significant contribution to the development of musical theatre in the twentieth century. The collected and analysed materials testify to the unique talent of the comic performer V. Vasyliiev, which was clearly manifested in the embodiment of leading roles on the stage of the Kyiv State Theatre of Musical Comedy. V. Vasyliiev was an unsurpassed master of creating realistic images on stage; the methodology of working on a role involved psychological analysis of the role, studying the motivation of the character's psychological state with the determination of individual psychological motivations for behaviour on stage. The peculiarities of the performing style include a realistic approach to creating stage images, a preference for the "school of pretence", a unique organic combination of dramatic vocal and choreographic performing talent on stage, wide use of external expressive means, the ability to improvise with a partner, and the accurate use of comic and sketch techniques. During ten years of cooperation with the training theatre studio at the Kyiv Operetta Theatre, V. Vasyliiev proved to be an extraordinary teacher. In his work with the students, he successfully combined the methods of actor's work on the role, characteristic of both the "school of experience" and Stanislavsky's system, and the representatives of the "school of pretence".

Keywords: Kyiv National Academic Operetta Theatre; Vasyl Vasyliiev (Vasyliiev-Humanyk); operetta; theatre pedagogy; performance art

DOI: 10.31866/2616-759X.6.1.2023.276709

УДК 792.071.2.028:792.073]:316.772.4:001.891

ТЕАТР ЯК ОСОБЛИВИЙ ТИП ХУДОЖНЬОЇ КОМУНІКАЦІЇ У СУЧАСНОМУ НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ

Валерій Панасюк^{1а}, Катерина Юдова-Романова^{2а}¹ доктор мистецтвознавства, доцент;

e-mail: panval59@gmail.com; ORCID: 0000-0002-2307-6185

² кандидат мистецтвознавства, доцент;

e-mail: iudovakateryna@gmail.com; ORCID: 0000-0003-2665-390X

^а Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

Анотація

Мета дослідження – охарактеризувати театральну комунікацію як актуальну галузь наукового дослідження, а також проаналізувати природу та характеристики різних комунікаційних процесів, які породжує будь-яка театральна подія. **Методологія дослідження.** У роботі застосовано такі методологічні підходи: аналітичний – для розгляду наявних наукових публікацій з предмета дослідження; теоретичний – для визначення поняття «театральна комунікація»; концептуальний – для виявлення зв'язків у системі театральної комунікації. **Наукова новизна дослідження** полягає в осмисленні сучасного наукового дискурсу щодо театру як соціально-комунікативного мистецького інституту й у фокусуванні наукової уваги на колективній специфіці різних агентів, які залучаються до комунікації в процесі сценічної творчості. **Висновки.** У результаті здійсненого дослідження підтверджується думка про театр як про особливий тип художньої комунікації. Тому комунікативний підхід є одним з пріоритетних у справі вивчення процесу транслявання та сприйняття сценічного тексту. Саме про це свідчить відповідний корпус досліджень у гуманітарній науці ХХ – початку ХХІ століття. Водночас театральну комунікацію розуміють як процес соціокультурного обміну інформацією у художній формі, що відбувається в умовно визначеному сценічному просторі. Адресант (відправник, транслятор) і адресат (отримувач, реципієнт комунікації, глядач/слухач) художнього тексту, а також локація контакту створюють відношення особливого комунікативного трикутника. Кожний з трьох компонентів може бути предметом окремого наукового дослідження в різних галузях знань: соціології, театрознавства, культурології, соціальних комунікацій. Залежно від жанрової приналежності тої чи тої театральної акції може застосовуватися відповідна лексична форма трансляції адресантом сценічної інформації – драматична, вокальна, хореографічна, музична, пантомімічна, образотворча тощо.

Ключові слова: театр; комунікація; виконавець; глядач; художнє і нехудожнє

Постановка проблеми

Театральна вистава – це складний соціокультурний мистецький акт спілкування: взаємного спілкування драматурга та режисера, режисера й актора, актора та глядача. На складності конфігурації складників театральної творчості наголошував ще у 1925 році Лесь Курбас (1988): «Всяке мистецтво ділиться на три речі: з одного боку – на ідеологію, з котрої воно родиться, і на фактору, сам мистецький твір, і публіку, котра дивиться на мистецький твір» (с. 135).

Багато років по тому Р. Барт (Barthes, 1973, р. 309) представив театр як «кібернетичну машину», що активується підйомом завіси в присутності аудиторії та впровадженням процесів трансляції, породженої різними агентами, які своєю чергою породжують різноманітні процеси рецепції та нові процеси емісії, як у випадку театральної критики (Villora, 2004).

У 1967 році І. Осолсобе (Osolobě, 2013) зазначав, що «теорія людської комунікації може бути найкращим ключем до проблеми художньої комунікації» [переклад мій. – К. Ю.-Р.] (р. 202). На думку Т. Ковзана (Kowzan, 1997), окрім вивчення традиційних сценічних елементів, потребують глобального аналізу комунікаційні процеси, породжені театральною виставою, що ґрунтуються на теоріях комунікації.

Значною мірою дослідження театральної комунікації розроблені в галузі літературознавства та філології, хоча в деяких випадках вони були дотичними до вивчення сценічної практики, наприклад дослідження науковців Празької школи (Jandová & Volek, 2013).

У цій статті проаналізовано природу та характеристики різних комунікаційних процесів, які завжди породжує будь-яка театральна подія, а також розглянуто агентів, залучених до такої комунікації. Водночас визначено театральну комунікацію як актуальну галузь дослідження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Незважаючи на те що ще такі режисери, як Є. Гротовський чи П. Брук, вказували на комунікативну природу театральної події, комунікація довгий час не була актуальною галуззю театрознавства, окрім розвитку семіотики театру та/або видовища. Не так було й у галузі комунікаційних досліджень з огляду на такі провідні журнали, як «*Journal of Communication*», «*Human Communication Research*», «*Communication Research*», «*Communication Theory*», «*Discourse & Society*», «*Discourse & Communication*», «*Comunicar*», «*Comunicación y Sociedad*», «*Revista Latina de Comunicación Social*» або «*Zer*», а також останні публікації (Martínez Nicolás & Saperas Lapiedra, 2011; Fernández-Quijana & Masip, 2013). У театральних журналах, таких як «*The Drama Review*», «*New Theatre Quarterly*», «*Theatre Journal*» або «*Performance Journal*», досліджень про комунікацію та театр мало, за винятком «*Theatre Research International*».

Комунікацію театру та його аудиторію вивчали радянські дослідники О. Гвоздев, В. Дмитрієвський, Г. Дадамян, М. Загорський, І. Ігнатов, Л. Коган, Ю. Фохт-Бабушкін, М. Хренов. В Україні особливості взаємовідносин глядачів і театру на різних етапах історичного розвитку й театральну аудиторію вивчали О. Курбас, Я. Мамонтов, П. Рулін та сучасні дослідники І. Безгін, О. Семашко, В. Ковтуненко

(2002), А. Лягущенко, К. Юдова-Романова (Безгін та ін., 2006). До вивчення різних аспектів формування системи театральної комунікації в контексті взаємодії художньої та нехудожньої сфер діяльності звертався В. Панасюк.

Українська вчена, засновниця синергетики художньої культури як окремого напрямку в гуманітаристиці Н. Корнієнко констатує факт театралізації всього нехудожнього простору (від суспільного життя до побуту). Для неї процес «захоплення» театром «суміжних територій» і маркування їх як «своїх» (Дутчак та ін., 2010, с. 202) – це симптом пошуку нового, більш адекватного часу спілкування. До того ж театр як громадський інститут є своєрідним сейсмографом, що фіксує тектонічні зрушення в «людському життєустрої». Н. Корнієнко (2010) особливу увагу приділяє «театру глянцю», експансія якого призводить до безповоротних соціальних і власне художніх втрат, особливо у царині сценічного мистецтва: «Театр глянцю, що витісняє актора-особу-професіонала, режисера-стратега театрального процесу, – ознаки демонтажу людини як художньо-естетичного та етичного начала. Його духовної іпостасі та сутності» (с. 17).

З думками Н. Корнієнко узгоджується твердження Б. Пікон-Валлен. Вона, ураховуючи відповідну концепцію Гі Дебора, свідомо називає сучасний соціум «суспільством вистави», яке «характеризується загальною видовищністю, де все стає “мізансценою”, а саме поняття “мізансцена”, знецінившись, втрачає своє первісне значення» (Пікон-Валлен, 2010, с. 25). Щоправда, Б. Пікон-Валлен тотальну театралізацію життя пояснює жорстокою конкуренцією, яка нині виникла між різними медіальними засобами та спричинила радикальні зміни в споконвічній природі сценічного мистецтва:

Поле самого театру розширилося і його існування значно зросло. Театр кінця ХХ і початку ХХІ століть все більше фрагментується (зараз треба говорити про театри у множині), і вистави стають дедалі неодноріднішими. Через конкуренцію з іншими медіа змушений «проникати» скрізь, куди тільки можливо, театр, опиняючись у ситуації опору, розширює поле своєї діяльності, використовуючи інші види мистецтва, і перетворюється, займаючи всі можливі місця, розклади та тимчасові відрізки. (Пікон-Валлен, 2010, с. 25)

Отже, незважаючи на різноманітність пояснень процесу тотальної театралізації, констатують безперечну здатність театру до експансії в культуру та мистецтво взагалі. Але тоді виникає слушне запитання про комунікативний механізм освоєння митцями в процесі художньої творчості театральної естетики та про форми театралізації повсякденного життя. Це питання постає не вперше. Та й самі процеси взаємодії театру та життя не є виключно фактом культури ХХІ століття. У такому разі коректніше було б говорити про їх інтенсифікацію, активізацію взаємообміну предметами й ідеями, що відбувається між сценою та залом для глядачів. Виникає нагальна необхідність розуміння подібного роду процесів, універсальних за своїм характером, визначення певних закономірностей взаємодії художньої та нехудожньої сфер на основі аналізу театральних комунікацій, що встановлювалися в минулому та є сьогодні. Цим, власне,

пояснюється актуальність обраної теми дослідження, логіка проведення якого вимагає осмислення того, як у гуманітарній науці актуалізувалися та розроблялися подібні питання, яка специфіка спілкування сцени й залу для глядачів.

Мета статті – проаналізувати природу та характеристики різних комунікаційних процесів, які завжди породжує будь-яка театральна подія, а також розглянути залучених до них агентів. Водночас охарактеризуємо театральну комунікацію як актуальну галузь дослідження.

Виклад основного матеріалу

Питання про театр як особливий тип соціокультурної комунікації, як свідчить історія гуманітарної науки, з різною мірою глибини розглядали в системі координат численних теоретичних концепцій. Та перш ніж здійснити огляд результатів проведених досліджень, конче слід звернутися до теорії комунікативного акту, розробленої в лінгвістиці Р. Якобсоном.

Ця лінгвістична теорія за своїм характером є універсальною, а тому в її перспективі можна аналізувати будь-яке мистецьке явище, зокрема й театральне. Адже специфіку кожної галузі художньої діяльності визначають особливості її мови (коду), а також певні правила застосування цієї знакової системи, що забезпечують її функціонування та гарантують установаження відповідних комунікацій.

За Р. Якобсоном, здійснення будь-якої мовленнєвої події (мистецької теж) і будь-якого акту спілкування, зокрема й театального, уможлиблюється наявністю шести обов'язкових компонентів (*Jakobson's Communication Model*):

АДРЕСАНТ надсилає ПОВІДОМЛЕННЯ ОДЕРЖУВАЧУ. Щоб повідомлення виконало свої функції, необхідні: КОНТЕКСТ, про який мова йде (в іншій, не зовсім точній термінології, «референт»); контекст повинен сприйматися адресатом, або бути вербальним, або допускати вербалізацію; КОД, повністю або частково загальний для адресанта та адресата (або, інакше кажучи, для кодуєчого та декодуєчого); і, нарешті, КОНТАКТ – фізичний канал і психологічний зв'язок між адресатом і адресантом, що уможливлює встановлення і підтримку комунікації. Всі ці фактори, які є необхідними елементами мовної комунікації, можна подати у вигляді такої схеми:

КОНТЕКСТ

АДРЕСАНТ → ПОВІДОМЛЕННЯ → АДРЕСАТ

КОНТАКТ

КОД

Кожному із цих шести факторів відповідає особлива функція мови. (Jakobson, 1960, p. 353)

Усі ці компоненти присутні й у театральному мистецтві як складники особливої комунікативної системи. Проте з урахуванням особливостей театру як виду мистецької діяльності, вони дещо своєрідні. Приміром, «адресант» – глядач, слухач не є індивідуалізованим, як переважно стає з літературними творами. «Повідомлення» зі сцени, на відміну від «повідомлення» літературного чи образотворчого, не є одноосібним, а є результатом колективної творчості – сукупністю творчих зусиль драматурга, режисера, сценографа, хореографа, композитора, фахівців художньо-постановочних підрозділів театру, театральних менеджерів, а також, безумовно, виконавців. Завдання останніх – це не тільки завдання адресанта – безпосереднього транслятора сценічної інформації, а й своєрідного компонента художнього тексту. Підкреслимо, що залежно від жанрової приналежності тої чи тої театральної вистави залежатиме й лексична форма трансляції адресантом сценічної інформації – драматична, вокальна, хореографічна, музична, пантомімічна тощо.

Одержувачем повідомлення, тобто адресатом, є глядач. Контакт між публікою та сценою здійснюється в попередньо визначеному й обмеженому просторі, що є обов'язковою умовою успішного здійснення будь-якої художньої комунікації. Ефективність функціонування «фізичного каналу» та встановленого «психологічного зв'язку» між адресатом та адресантом залежить від того, наскільки зрозумілим для них є код і наскільки загальним для них є контекст. У цьому разі слід зазначити, що сценічна мова та контекст як комунікативні чинники зумовлені специфікою театрального мистецтва. Так, театральна мова – це полікодове утворення, де використовуються «лексика та синтаксис» інших художніх мов (докладніше про це у статті «Коди у театрі» у «Словнику театру» Паві, 2006, с. 208–209). А спільність контексту визначають особливості функціонування комунікантів як у власне мистецькому просторі, так і в просторі повсякденного життя.

Це все є підставою того, щоб розуміти театр як «особливу форму комунікації *face to face*» (Бальме, 2008, с. 81). А тому комунікативний підхід до процесу трансляції й сприйняття сценічного тексту є обґрунтованим, але не новим, про що свідчить відповідний масив досліджень у європейській гуманітарній науці ХХ – початку ХХІ століття. Декотрі, як, наприклад, Іво Осолсоб, схильні вважати театр за своєрідний прототип людської комунікації взагалі:

Унікальною специфікою театру є те, що він представляє свій об'єкт, тобто людське спілкування, через спілкування між людьми: у театрі людське спілкування (комунікація персонажів) виражається самим людським спілкуванням, спілкуванням акторів; не тільки об'єкт, оригінал, а й повідомлення, модель, є людською комунікацією, семіозисом. [Переклад мій. – В. П.] (Osolsob, 1980, p. 427)

В інтерпретації вітчизняного театрознавця А. Овчиннікової «комунікація – акт спілкування, зв'язок між двома чи більше індивідами, заснований на взаєморозумінні, це акт обміну думками, повідомленнями, ідеями – специфічна форма взаємодії людей» [переклад мій. – В. П.] (Баканурский & Овчинникова, 2007, с. 121).

Далі А. Овчиннікова (2007) відзначає, що комунікація «складається з комунікативних актів, у яких беруть участь комуніканти, котрі породжують висловлення та інтерпретують їх» (с. 121). Ураховуючи специфіку театрального мистецтва, такими безпосередніми «комунікантами» є актори й глядачі – відправники сценічного тексту та його отримувачі.

Щоправда, конче треба зробити принципово важливе уточнення. «Театральна комунікація» і «спілкування-діалог» між акторами й глядачами – явища різні. При цьому друге в межах простору встановлення контакту є переважним, пріоритетним. Але в комунікативному підході домінує інформаційний складник – текст, тобто особливим чином організована сценічна інформація.

Це положення підтверджує й П. Паві (2006), для якого театральна комунікація – це «процес обміну інформацією між сценою та залом» (с. 443).

К. Бальме (2008) вважає, що необхідним гарантом успішного здійснення комунікації, крім згаданих двох обов'язкових учасників, є театральний простір, тобто місце встановлення контакту, та наголошує: «<...> складовими цієї комунікації є взаємообумовлений процес гри і споглядання, взаємодія виконавців, глядачів і простору. Всі інші елементи – декорації, костюми, драматургія, режисура тощо – є більш чи менш вагомими доповненнями, від яких, за потреби, можна й відмовитися, загалом не піддаючи сумнівові наявність театральної комунікації» (с. 162).

Саме ці три елементи, на його думку, утворюють своєрідний «трикутник», який можна назвати «презумпцією комунікативності»: «Якщо ізолювати три названі вище елементи театральної комунікації: виконавця, глядача і простір, тоді їх можна зобразити графічно у вигляді рівноцінного "трикутного" відношення один до одного» (Бальме, 2008, с. 162). Зважаючи на це положення, далі К. Бальме в історичній перспективі аналізує різні теоретичні та практичні системи щодо існування актора в межах сценічного простору (наприклад, система К. Станіславського, Б. Брехта, Всеволода Меєрхольда, Є. Гротовського). Але поза увагою залишається проблема перебування глядача – отримувача сценічної інформації – у місці здійснюваного контакту (різноманіття реакцій, типологізація моделей поведінки й ін.). Водночас логіка самого дослідження порушує той-таки баланс «рівноцінного "трикутного" відношення», на неодмінності якого як комунікативного гаранта наполягає К. Бальме.

Можна вважати, що порушену рівновагу в наукових розвідках відновлює А. Пауль. У системі координат комунікативної теорії він переконливо доводить провідну роль глядача в продукуванні сценічного тексту: «Бо ж саме завдяки публіці театральне дійство починає жити, саме публіка його довершує й саме через неї воно набуває тимчасового та позачасового ефекту» [переклад мій. – В. П.] (Paul, 1981, р. 231). На його думку, виявлення комунікативної специфіки театру дає змогу відокремити сценічне мистецтво від інших візуальних мистецтв, зокрема й медійних. Отже, «звуження театру до комунікативної ситуації зумовлює формування теорії, яка має на меті осмислити феномен театру в "чистій формі"» (Бальме, 2008, с. 81).

Ураховуючи специфіку стосунків між комунікантами, що складаються в межах театрального простору, К. Бальме з посиланнями на М. Пфістера вирізняє

дві комунікативні системи. Перша – це так звана внутрішня, «яка передбачає інтеракцію або ж комунікацію між фіктивними дійовими особами в межах фіктивності зображуваного світу» (Бальме, 2008, с. 162). Друга – зовнішня – «регулює обмін інформацією між сценою і глядацькою залюю» (Бальме, 2008, с. 162).

У контексті дослідження проблеми взаємодії художньої й нехудожньої сфер найцікавішою є саме зовнішня комунікація, яка здійснюється між сценою та глядачем. П. Паві розглядає її як глобальну й виокремлює в ній дві підсистеми: «виконавець і глядач» та «персонаж і глядач» [переклад мій. – В. П.] (Pavis, 1987, р. 89). Аналізуючи першу, він доходить парадоксального висновку про її «недійсність»: «Між виконавцем і глядачем не існує справжньої комунікації: виконавець намагається забути самого себе за маскою свого персонажа, глядача ж звичайно цікавить не виконавець Х, що виконує роль персонажа У, а безпосередньо персонаж У (принаймні в тому випадку, коли спрацьовує ідентифікація й коли виконавець не відчужений від своєї ролі)» [переклад мій. – В. П.] (Pavis, 1987, р. 89).

Положення П. Паві потребує деяких коментарів. Мова йде лише про так званого «ідеального» (за Ю. Лотманом, фольклорного) глядача. Саме він, за твердженням А. Баканурського, як «міфологізований образ» донині існує в «театральній свідомості». Отже, у термінології комунікативної теорії відправник сценічної інформації сформував образ ідеального її отримувача, «здатного цілком повірити в усе, що відбувається на сцені, віддатися владі сценічної ілюзії» [переклад мій. – В. П.] (Баканурский & Овчинникова, 2007, с. 39–40). Саме такому ідеалу «відповідає переважно дитяча аудиторія або неофіти глядацької зали» [переклад мій. – В. П.] (Баканурский & Овчинникова, 2007, с. 40). Вони не диференціюють актора й персонажа, внаслідок чого вигаданий герой у їхній свідомості є суб'єктом, що реально існує. У більшості ж випадків глядач проводить розділювальну межу, про що свідчить такий мотив, який спонукає до відвідування театру, як «піти подивитися на живого актора»: «ходять на актора» або на актора, котрий виконує конкретну роль у конкретному спектаклі.

Стверджуючи, що між виконавцем і глядачем немає справжньої комунікації, П. Паві моделює можливі варіанти її встановлення: «Єдина можливість комунікації могла б відбуватися під час зупинки гри або під час звертання до публіки, яке б не передбачалося мізансценою» [переклад мій. – К. Ю.-Р.] (Pavis, 1987, р. 89). Усі ці випадки за своєю сутністю є ексцесами, що порушують процес транслявання сценічної інформації. Найчастіше причини виникнення їх постають у сфері нехудожньої діяльності людини. До речі, саме ця сфера стає тим простором, де глядач може встановити бажаний безпосередній контакт з виконавцем. Визначити природу такого роду порушень, пояснити специфіку спілкування актора й глядача поза театральним простором можна лише тоді, коли, застосовуючи комунікативну теорію, будуть досліджені особливості взаємодії художньої та нехудожньої сфер.

У міркуваннях П. Паві принципово важливим виявляється питання про інформацію, яку виробляє глядач у процесі здійснення театральних комунікацій. Посилаючись на монографію «Вступ до семіології» Дж. Мунена («*Introduction à la sémiologie*» G. Mounin, 1970), П. Паві (2006) стверджує: «Якщо в понятті комунікації вбачати симетричний обмін інформацією, то коли слухач стає адресатом

і користувачем одного й того ж коду, театральна гра перестає бути комунікацією» (с. 443). Додатковим аргументом для П. Паві стає той факт, що глядач не переміщається в межах театального простору й володіє практично незначним арсеналом комунікативних сигналів – оплесками та свистом:

Чи можна говорити про комунікацію, якщо мати на увазі заохочення актора оплесками, як про вплив на його гру? У будь-якому разі, мабуть, якість спектаклю та увага взаємозалежні. Труднощі полягають у формалізації цього впливу погляду, подиху, присутності або відсутності публіки на актора. Останній дуже відчуває атмосферу зали навіть у момент найвищої зосередженості та ідентифікації з персонажем. [Переклад мій. – К. Ю.-Р.] (Pavis, 1987, p. 89)

Для П. Паві безперечним є той факт, що якість трансльованого зі сцени тексту безпосередньо залежить від ефективності встановленого контакту. Відправники художньої інформації враховують інформацію, яку синхронно виробляють її отримувачі – глядачі. На цьому ж наполягає й А. Овчиннікова: «Театральна комунікація потребує не тільки обміну інформацією між сценою та глядацькою залю, а й зворотного зв'язку» [переклад мій. – В. П.] (Баканурский & Овчинникова, 2007, с. 121).

Щоправда, відкритими (а інколи навіть не сформульованими) залишаються принципово важливі питання. Наприклад, про репертуар комунікативних сигналів, якими володіє глядач. Окрім свистків, вигуків, оплесків або помідорів, що їх згадує П. Паві (2006, с. 279, с. 443), публіка часто користується широким спектром вербальних засобів, здійснює спровоковані сценічним текстом акції, які так чи так впливають на подальший процес передачі інформації. Розв'язати такі проблеми неможливо без урахування специфіки взаємодії художньої та нехудожньої сфер. Водночас виявляється певна обмеженість дослідницького потенціалу комунікативної теорії щодо її застосування до театальної практики. І в такому разі можна погодитися з К. Бальме (2008), який стверджує:

Як науково-теоретичне підґрунтя для театрознавства ця теорія – в основі своїй логічна – видається проблематичною. Попри деякі спроби, дослідження інтеракції між глядачами й акторами виявилось не таким легким завданням. Через свій історичний розвиток театрознавство значно більшою мірою орієнтувалося на гуманітарні, ніж на суспільні науки. Підготовлений теорією символічного інтеракціонізму «емпіричний поворот», за винятком кількох спроб досліджень глядацької аудиторії, майже не спостерігався. (с. 82)

У такому разі очевидно стає необхідність звернення до інших галузей гуманітарної науки, де досліджувалися проблеми, пов'язані з театральними комунікаціями. Навіть поверховий огляд свідчить про те, що найчастіше науковці зважають на публіку та процеси її взаємодії зі сценою, які здійснюються в театрі – у зоні встановлюваного контакту. Цю підвищену увагу пояснюють тим, що

«сама публіка вдихає в театральне дійство життя, довершує його і надає йому його часової й позачасової дієвості» [переклад мій. – В. П.] (Paul, 1981, р. 231). Слід зазначити, що розуміння ролі глядача в гуманітарній науці не завжди було таким, що й підтверджує Бальме (2008)

Основне значення глядача в театральному дійстві, тобто у виставі, зумовило переворот у дотеперішньому уявленні про стосунки між виконавцем і глядачем. Якщо раніше виходили з того, що активний виконавець пропонує всуціль пасивному глядачеві естетичний продукт для споживання, то східнонімецький режисер і учень Брехта Манфред Векверт обернув це рівняння цілком навпаки, оголосивши глядача «первинним актором» у театральній виставі. (184)

За такої умови виникає нагальна проблема вибору ефективних методів дослідження театральної публіки, про актуальність якої пише К. Бальме (2008)

Проте необхідне зміщення акцентів з продукування на рецепцію, з погляду театрознавства, було легше проповідувати, аніж реалізувати. Констатувати основне значення глядача – це одне, а дослідити цю ситуацію науково – зовсім інше. Досить нелегко охопити складні знакові процеси постави, а як можна дослідити процеси, які відбуваються у головах глядачів під час і після вистави? Пошуки відповіді на це питання позначилися на різних підходах до вивчення публіки й рецепції вистави, які можна поділити на історичні, емпірично-соціологічні й рецептивно-естетичні напрями. (с. 184)

З трьох підходів К. Бальме найпоширенішим є соціологічний. Адже публіка є поняття насамперед соціальне. На початок XXI століття виник цілий масив відповідних наукових досліджень. Саме масштабність здійсненої наукової роботи дала змогу А. Баканурському в «Сучасному театральнo-драматичному словнику», виданому 2007 року, вважати глядацьку аудиторію одним «з найулюбленіших об'єктів вивчення соціології театру – науки, здатної за допомогою анкетування та інших інструментів комплексно досліджувати склад глядацької зали з погляду її фізіологічних, професійних, соціальних особливостей, визначити художні уподобання публіки, її підготовленість до сприйняття спектаклю» [переклад мій. – В. П.] (Баканурский & Овчинникова, 2007, с. 40).

Проте навіть за умови застосування ефективних методів дослідження виникає питання про деяку обмеженість соціологічного підходу, що й констатує К. Бальме (2008)

У соціологічних дослідженнях глядачів вивчають за статтю, віком, етнічним походженням тощо для окремих театрів, міст і регіонів. Цей тип вивчення публіки значно важливіший для телебачення, ніж для театру. Хоча предметом цих досліджень є театр і його публіка, їхня

методологія залишається суто соціологічно-емпіричною. Виникає питання, чи для такого вивчення потрібні спеціальні театрознавчі дослідження публіки, а чи, може, їх краще делегувати соціології. (с. 187)

У цьому разі особливо важить факт розуміння публіки як об'єкта міждисциплінарних досліджень, а саме соціології, психології, теорії й історії культури, теорії та історії комунікацій. Водночас комунікативний підхід виокремлюється як один з найбільш перспективних у справі вивчення театрального глядача (і віддаленого минулого, і сьогодення).

Із цими ідеями співвідносяться й результати досліджень наших вітчизняних науковців. «Адресатом театру є глядач, і знати його – обов'язок театру, а тому важливою проблемою театрознавства є дослідження історії театральної аудиторії та її еволюції», – вважають автори дослідження «Глядач і театр: соціодинаміка взаємовідносин» (Безгін та ін., 2006, с. 4). Саме такий підхід, на їхню думку, сприятиме розв'язанню цілої низки завдань, «адже в реальній практиці театрального і художнього життя взагалі постійно виникає проблема неадекватності уявлень театру про свого глядача, його відставання у розумінні проблем формування театральної рецепієнтної естетики, з орієнтацією на “вчорашню” аудиторію, склад якої непомітно кількісно і якісно змінився» (Безгін та ін., 2006, с. 52). Отже, соціологічне дослідження передбачає вивчення соціальних груп, з яких складається театральна зала, аналіз їхньої динаміки та притаманних їм внутрішніх характеристик. У такому разі зазвичай застосовують соціально-демографічні, освітні та загально-культурні виміри.

На сьогодні питання функціонування глядача як специфічного соціального утворення досліджують і в історичному аспекті, головним чином у контексті проблем, пов'язаних з історією театрального мистецтва певного часового періоду або конкретного регіону. Дослідження публіки в історичному аспекті передбачає реконструювання її поведінки в межах театрального простору, що можна здійснити тільки за наявності відповідних історіографічних джерел.

Наукова новизна дослідження полягає у вивченні театру як соціально-комунікативного мистецького інституту та фокусуванні наукової уваги на колективній специфіці різних агентів, які залучаються до комунікації в процесі сценічної творчості.

Висновки

У результаті здійсненого дослідження можна дійти висновку, що сценічне мистецтво являє собою особливий тип художньої комунікації. Тому комунікативний підхід є одним з пріоритетних у справі вивчення процесу трансляції та сприйняття сценічного тексту. Саме про це свідчить відповідний корпус досліджень у гуманітарній науці ХХ – початку ХХІ століття. Водночас театральну комунікацію розуміють як процес соціокультурного обміну інформацією у художній формі, що відбувається в умовно визначеному сценічному просторі. Адресант (відправник, транслятор) і адресат (отримувач, рецепієнт комунікації, глядач/слухач) художнього тексту, а також локація контакту створюють відно-

шення особливого комунікативного трикутника. Кожний з трьох компонентів може бути предметом окремого наукового дослідження в різних галузях знань, таких як соціологія, театрознавство, культурологія, соціальні комунікації.

Здійснений науковий дискурс сприяє більш глибокому осмисленню соціокультурної місії театру як особливого художнього типу соціальної комунікації.

Перспективу подальшого наукового пошуку з вивчення театру як особливого типу художньої комунікації вбачаємо у визначенні комунікативного потенціалу у виконавському мистецтві й у з'ясуванні особливостей освітньо-професійної підготовки спеціалістів з виконавського мистецтва.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Баканурский, А. Г., & Овчинникова, А. П. (2007). *Современный театральнo-драматический словарь*. Студия «Негоциант».
- Бальме, К. (2008). *Вступ до театрознавства*. ВНТЛ-Класика.
- Безгін, І. Д., Семашко О. М., & Юдова-Романова К. В. (2006). *Глядач і театр: соціодинаміка взаємовідносин: соціологічні дослідження*. Компас.
- Безгін, І. Д., Семашко, О. М., & Ковтуненко, В. І. (2002). *Театр і глядач в сучасній соціокультурній реальності* (Частина I: Соціально-художні виміри українського театру: ретроспектива, стан, тенденції). Наука.
- Дутчак, Г., Коваленко, О., & Островерх, О. (2010). Круглий стіл «Театральна режисура ХХІ ст.: метаморфози професії» (25 лютого 2010 р.). *Фрагменти. Курбасівські читання*, 5, 201–219.
- Корнієнко, Н. (2010). Трансформація професії «режисер» у постнекласичному просторі культури: оптимістичний і песимістичний прогнози. *Курбасівські читання*, 5, 7–22.
- Курбас, Л. (1988). Зміцнення в масах класової ідеології – завдання мистецтва. Театр і глядач. В *Березіль. Із творчої спадщини* (с. 133–142). Дніпро.
- Паві, П. (2006). *Словник театру*. (М. Якуб'як, пер.). Видавництво Львівського університету ім. І. Франка.
- Пікон-Валлен, Б. (2010). Засоби відео в театрі: історія і сучасний стан. *Курбасівські читання*, 5, 23–37.
- Barthes, R. (1973). *Literatura y Significacion*. In *Ensayos criticos* (pp. 309–330). Seix Barral.
- Fernandez-Quijana, D., & Masip, P. (2013). Tres decadas de investigacion espanola en comunicacion: Hacia la mayoria de edad. *Comunicar*, 41, 15–24. <https://doi.org/10.3916/C41-2013-01>
- Jakobson R. (1960). *Linguistics and poetics*. Massachusetts Institute of Technology.
- Jandova, J. & Volek, E. (Eds.). (2013). *Teoria teatral de la Escuela de Praga: de la fenomenologia a la semiotica preformativa*. Fundamentos.
- Kowzan, T. (1997). *El signo y el teatro*. Arco Libros.
- Martinez Nicolas, M., & Saperas Lapiedra, E. (2011). Comunicacion en Espana (1998-2007). Analisis de los articulos publicados en revistas cientificas. *Revista Latina de Comunicacion Social*, 66, 101–129. 10.4185/RLCS-66-2011-926-101-129
- Osolsobě, I. (2013). Ostension como un caso limite de la comunicacion humana y su importancia para el arte. In J. Jandova, & E. Volek (Eds.), *Teoria teatral de la Escuela de Praga: de la fenomenologia a la semiotica preformativa* (pp. 201–225). Fundamentos. Spanish

- Osolobě, I. (1980). Cours de théâtristique générale. *Études littéraires*, 13(3), 413–435 <https://id.erudit.org/iderudit/500525ar>
- Paul, A. (1981). Theaterwissenschaft als Lehre vom theatralischen Handeln. In Klier, H. *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum* (pp. 208–237). Wissenschaftliche Buchgesellschaft. German
- Pavis, P. (1987). *Dictionnaire du théâtre*. Messidor.
- Villora, P. M. (2004). Apuntes para un modelo de crítica teatral en prensa. *Anales de la literatura española contemporánea*, 29(2), 135–144.

REFERENCES

- Bakanurskii, A. G., & Ovchinnikova, A. P. (2007). *Sovremennyi teatralno-dramaticheskii slovar* [Modern theatrical-dramatic dictionary]. Studiiia "Negotciant" [in Russian].
- Balme, K. (2008). *Vstup do teatroznavstva* [Introduction to theater studies]. VNTL-Klasyka [in Ukrainian].
- Barthes, R. (1973). Literatura y Significacion [Literature and Significance]. In *Ensayos criticos* (pp. 309–330). Seix Barral [in Spanish].
- Bezghin, I. D., Semashko O. M., & Yudova-Romanova K. V. (2006). *Hliadach i teatr: sotsiodynamika vziemovidnosyn: sotsiologichni doslidzhennia* [Spectator and theater: sociodynamics of relationships: sociological studies]. Kompas [in Ukrainian].
- Bezghin, I. D., Semashko, O. M., & Kovtunenکو, V. I. (2002). *Teatr i hliadach v suchasni sotsiokulturnii realnosti* [Theater and the audience in the modern socio-cultural reality]. (Part I. Sotsialno-khudozhni vymiry ukrainskoho teatru: retrospektykva, stan, tendentsii [Social and artistic dimensions of Ukrainian theater: retrospective, state, trends]). Nauka [in Ukrainian].
- Dutchak, H., Kovalenko, O., & Ostroverkh, O. (2010). Kruhlyi stil "Teatralna rezhysura XXI st.: metamorfozy profesii" (25 liutoho 2010 r.). Frahmenty [Round table "Theatrical directing of the 21st century: metamorphoses of the profession" (February 25, 2010). Fragments]. *Kurbas Reading*, 5, 201–219 [in Ukrainian].
- Fernandez-Quijana, D., & Masip, P. (2013). Tres decadas de investigacion espanola en comunicacion: Hacia la mayoria de edad [Three decades of Spanish communication research: Coming of age]. *Comunicar*, 41, 15–24 <https://doi.org/10.3916/C41-2013-01> [in Spanish].
- Jakobson R. (1960). *Linguistics and poetics*. Massachusetts Institute of Technology [in English].
- Jandova, J. & Volek, E. (Eds.). (2013). *Teoria teatral de la Escuela de Praga: de la fenomenologia a la semiotica preformativa* [Theater theory of the Prague School: from phenomenology to performative semiotics]. Fundamentos [in Spanish].
- Korniienko, N. (2010). Transformatsiia profesii "rezhyser" u postneklasychnomu prostori kultury: optymystychnyi i pesymystychnyi prohnozy [Transformation of the "director" profession in the post-non-classical space of culture: optimistic and pessimistic forecasts]. *Kurbas Reading*, 5, 7–22 [in Ukrainian].
- Kowzan, T. (1997). *El signo y el teatro* [The sign and the theater]. Arco Libros [in Spanish].
- Kurbas, L. (1988). Zmitsnennia v masakh klasovoi ideolohii – zavdannia mystetstva. Teatr i hliadach [Strengthening class ideology in the masses is the task of art. Theater and audience]. In *Berezil. Iz tvorchoi spadshchyny* [Berezil From the creative heritage] (pp. 133–142). Dnipro [in Ukrainian].

- Martinez Nicolas, M., & Saperas Lapiedra, E. (2011). Comunicacion en Espana (1998–2007). Analisis de los articulos publicados en revistas cientificas [Research on Communication in Spain (1998–2007). Analysis of articles published in scientific journals]. *Revista Latina de Comunicacion Social*, 66, 101–129. 10.4185/RLCS-66-2011-926-101-129 [in Spanish].
- Osolobě, I. (2013). Ostension como un caso limite de la comunicacion humana y su importancia para el arte [Ostension as a borderline case of human communication and its importance for art]. In J. Jandova, & E. Volek (Eds.), *Teoria teatral de la Escuela de Praga: de la fenomenologia a la semiotica preformativa* (pp. 201–225). Fundamentos [in Spanish].
- Osolobě, I. (1980). Cours de théâtristique générale. *Études littéraire*, 13(3), 413–435 <https://id.erudit.org/iderudit/500525ar> [in French].
- Paul, A. (1981). Theaterwissenschaft als Lehre vom theatralischen Handeln [Theater studies as a study of theatrical action]. In H. Klier, *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum* (pp. 208–237). Wissenschaftliche Buchgesellschaft [in German].
- Pavi, P. (2006). *Slovník teatru* [Dictionnaire du theatre]. (M. Yakubyak, Trans.). Publishing centre at Ivan Franko Lviv National University [in Ukrainian].
- Pavis, P. (1987). *Dictionnaire du théâtre* [Theater dictionary]. Messidor [in French].
- Pikon-Vallien, B. (2010). Zasoby video v teatri: istoriia i suchasnyi stan [Video media in the theater: history and current state]. *Kurbas Reading*, 5, 23–37 [in Ukrainian].
- Villora, P. M. (2004). Apuntes para un modelo de crítica teatral en prensa [Notes for a model of theater criticism in the press]. *Anales de la literatura española contemporánea*, 29(2), 135–144 [in Spanish].

THEATER AS A SPECIAL TYPE OF ARTISTIC COMMUNICATION IN MODERN SCIENTIFIC DISCOURSE

Valerii Panasiuk^{1a}, Kateryna Iudova-Romanova^{2a}

¹ Doctor of Art Studies, Associate Professor;

e-mail: panval59@gmail.com; ORCID: 0000-0002-2307-6185

² PhD in Art Studies, Associate Professor;

e-mail: iudovakateryna@gmail.com; ORCID: 0000-0003-2665-390X

^a Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Abstract

The purpose of the study is to characterize theatrical communication as an actual field of scientific research, as well as to analyse the nature and characteristics of various communication processes that any theatrical event generates. **Research methodology.** The following methodological approaches were used in the study: analytical: to review existing scientific publications on the subject of the study; theoretical: to define the concept of "theatrical communication"; conceptual: to identify connections in the system of theatrical communication. **The scientific novelty** of the study lies in the comprehension of the contemporary scientific discourse on theatre as a social and communicative artistic institution and in the focus of scientific attention on the collective specificity of various agents involved in communication in the stage creativity process. **Conclusions.** The study confirms the idea of theatre as a special type of artistic communication. Therefore, the communicative approach is one of the priorities in the study of the process of broadcasting and perception of the stage text. This is evidenced by the relevant body of research in the humanities of the twentieth and early twenty-first centuries. At the same time, theatrical communication is understood as a process of socio-cultural exchange of information in an artistic form that takes place in a conditionally defined stage space. The sender (transmitter) and addressee (receiver, recipient of communication, viewer/listener) of a literary text, as well as the location of the contact, create a peculiar communicative triangle. Each of the three components can be the subject of a separate scientific study in various fields of knowledge: sociology, theatre studies, cultural studies, and social communications. Depending on the genre of a theatrical event, the addressee may use the appropriate lexical form of broadcasting stage information: dramatic, vocal, choreographic, musical, pantomimic, visual, etc.

Keywords: theatre; communication; performer; spectator; artistic and non-artistic

DOI: 10.31866/2616-759X.6.1.2023.276711

УДК 792.071.2.027:75.054-051]-048.87

СИНЕРГІЯ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ РЕЖИСЕРА ТА СЦЕНОГРАФА**Марина Сорока^{1а}, Олександра Мошкіна^{2b}, Ганна Сухомлин^{3b}**¹ кандидат мистецтвознавства, доцент;e-mail: marysya@ukr.net; ORCID: 0000-0002-0509-8508² старший викладач;e-mail: slavetana@gmail.com; ORCID: 0000-0001-6561-7480³ асистент викладача;e-mail: hanna.sukhomlyn@gmail.com; ORCID: 0000-0002-4113-4449^а Київський університет культури, Київ, Україна^б Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна**Анотація**

Стаття присвячена дослідженню проблематики творчої взаємодії театрального режисера та художника, виявленню їх взаємовпливу в процесі роботи над постановкою вистави. **Метою дослідження** є виявлення напрямів розвитку взаємозалежних і необхідних професійних відносин у творчому тандемі режисер – сценограф та визначення принципів успішної спільної творчості в союзі театрального художника й режисера на прикладі провідних постановників українського театру ХХ – початку ХХІ ст. **Методологія дослідження** передбачає застосування таких методів, як системний – для розгляду об'єкта дослідження як відкритої системи з власною сутнісною автономією; історико-культурний – для розгляду проблематики мистецької взаємодії режисера та сценографа в контексті історичного розвитку українського театру; синергетичний – для вивчення творчого процесу, що полягає у співпраці двох митців для досягнення єдиної мети – створення цілісного сценічного образу; емпіричне дослідження – для вивчення літературних джерел, дослідження наявних зразків творчої взаємодії театрального режисера й художника та ін. **Наукова новизна.** На основі дослідження найвідоміших творчих тандемів режисер – сценограф українського театру за останнє століття, таких як Лесь Курбас та В. Меллер, С. Данченко та Д. Лідер, І. Уривський та П. Богомазов, виявлено різноманітні професійні погляди на творчу кореляцію режисури й сценографії. **Висновки.** З'ясовано, що в контексті цільового налаштування театральної творчості з позиції творчого тандема режисер – художник для українського театру характерне використання двох діаметрально протилежних варіантів: створення художнього оформлення сценічного простору вистави відповідно до режисерського задуму та створення сценографії, яка гіпотетично може стати основою прочитання сценічного твору. Історія українського театру засвідчує якісні зміни професійних стосунків між режисером і сценографом – еволюцію від співучасті (фрагментарного залучення художника в процес постановки) до співтворчості (творчої взаємодії). Творча взаємодія, синтез креативних ідей у процесі створення цілісного художнього образу вистави лишається основним принципом і найбільш плідним підходом

до співпраці режисера та сценографа. Основоположним принципом кореляції режисера й сценографа є синергія.

Ключові слова: театральний режисер; сценограф; кореляція; синергія; співпраця; творчий тандем

Постановка проблеми

Постановка вистави – типова форма творчої співпраці, що сприяє професійній реалізації діячів театального мистецтва – режисера, акторів, художника, хореографа, композитора й ін. Творча взаємодія режисера та сценографа – складний багатоаспектний взаємовплив двох основних авторів вистави, одним з головних завдань якого є створення художнього образу.

У сучасному театальному мистецтві рівень художнього осмислення дійсності перебуває в безпосередній залежності від ступеня взаємопроникнення та плідного синтезу ідей усіх творців вистави, що актуалізує означену проблематику.

Особливості співтворчості режисера та сценографа як добровільного й свідомого обмеження особистої творчої свободи в ім'я спільної діяльності, одночасного та паралельного втілення в життя різних художніх задумів заслуговує на увагу і дослідження з позицій сучасної гуманітаристики.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Тема взаємовідносин між режисером і сценографом, що формувалися історично, відповідно до етапів розвитку театального мистецтва, побіжно висвітлена в багатьох дослідженнях та публікаціях, присвячених аналізу вистав провідних українських постановників, зокрема в працях М. Гринишиної (2012), Н. Єрмакової (2012), О. Ковальчук (2006), С. Триколенко (2016), В. Фіалко (2006) та ін. Серед останніх наукових публікацій, в яких розглянуто різноманітні аспекти сценографії у вітчизняному театрі, проблематику творчого тандему режисер – сценограф оглядово аналізує Б. Бойчук (2016), О. Клековкін (2017), М. Девізорів (2020), Т. Руденко (2022), О. Попова (2022) та ін. Дилему погляду на пріоритетність авторства роботи режисера та сценографа, опираючись на історичний досвід і на приклади із сучасної театальної практики, розглядає Л. Бевзюк-Волошина (2014).

Виклад основного матеріалу

Затвердження наприкінці XIX – на початку XX ст. театальної режисури як самостійної особливої галузі сценічної діяльності викликало радикальні трансформації місця та ролі художника у виставі, посприявши поступовому становленню сценографії як одного з видів просторово-часових мистецтв. Плеяда талановитих живописців, замінивши в театрі декораторів, докорінно перетворила художнє оформлення вистави: замість архітектурного чи пейзажного тла, що переходили з однієї постановки до іншої, для кожної нової вистави почали

розробляти унікальні декораційні рішення всіх деталей оформлення в єдиній стилістиці, що безпосередньо залежала від конкретної режисерської концепції та загального задуму сценічного твору. Можливість творити в сценічному просторі нові форми зумовила активну розробку інноваційних прийомів оформлення, перетворивши театрального художника на співрежисера, який переважно визначає динаміку, темп і ритм сценічної дії, характер і пластичне вирішення мізансцен та ін.

Зі сценографічного погляду створення художнього оформлення, що, можливо, стане основою вистави, і створення художнього оформлення безпосередньо для вистави – це два діаметрально протилежних цільових налаштування сценографічної творчості, що здійснюють безпосередній вплив на її характер. У першому разі художник намагається реалізувати себе в межах свого мистецького стилю, діючи незалежно та вільно. Орієнтуючись у процесі створення художнього оформлення на конкретну, окреслену режисером навіть тільки в загальному плані концепцію, він втрачає і право на свободу вираження, і свободу волі, оскільки бере на себе зобов'язання привести кінцевий результат своєї діяльності відповідно до задуму режисера та законів акторського мистецтва.

Не менш складним процесом є створення вистави в співавторстві і для режисера.

Відповідно до мети дослідження проблематику кореляції творчої діяльності режисера та сценографа розглянемо крізь призму загальнонаукового поняття синергії, що означає здатність організму або системи реагувати на спільну дію кількох чинників силою, яка перевищує звичайну сумарну дію цих чинників.

Синергійний підхід до творчості передбачає наявність у кожного із залучених до події творців досвіду ефективної взаємодії, спрямованої на колективне примноження отриманого результату від такої колаборації. Синергія в процесі постановки вистави – це творчий процес, що полягає в співпраці двох талановитих особистостей для досягнення єдиної мети – створення цілісного художнього образу.

Синергійність (похідне поняття від «синергії») у контексті дослідження творчої взаємодії режисера та сценографа тлумачимо як здатність митців до:

- узгодженої (внутрішньої та зовнішньої) взаємодії та зміни сценічного середовища з використанням творчої енергії в процесі досягнення спільної мети;
- інтеграції індивідуальних сценаріїв візуального ряду вистави, що передбачає створення єдиної атмосфери сценічної постановки;
- синхронізації індивідуального бачення мізансценічного малюнка, організацію та подолання дисбалансу.

Отже, можемо сформулювати визначення співтворчості режисера та сценографа як автономної професійної компетенції, що полягає в здатності підкорення власного бачення спільному задуму, у створенні композиції дії, синхронізуючи власні дії з діями партнера; інтегруванні зусиль партнера й власних у процесі створення єдиної атмосфери вистави.

В історії українського театру є чимало прикладів творчої взаємодії режисера та сценографа, частина з яких була не дуже вдалою, а частина призвела до створення істинних шедеврів сценічного мистецтва. За межами кінцевого

результату лишається довгий пошук взаєморозуміння й точок взаємодії, що сприяють взаємному розкриттю граней таланту в розв'язанні спільних мистецьких завдань.

Одним з найяскравіших творчих тандемів режисера та сценографа на українській драматичній сцені першої половини ХХ ст. є тандем Леся Курбаса й В. Меллера – художника, особливістю стилю сценографії якого, на думку дослідників, є «виразність та багатофункціональність декорацій-інсталяцій» (Руденко, 2020, с. 119). Художнє новаторство творчої взаємодії двох експериментаторів у напрямі конструктивізму, експресіонізму, кубофутуризму й театру як синтезу мистецтв проявилось в постановках «Джиммі Гіггінс» (1923 р.), «Макбет» В. Шекспіра (1924 р.), «Народний Малахій» (1918 р.), «Мина Мазайло» (1929 р.), «Маклена Граса» (1933 р.) та ін.

Б. Бойчук, досліджуючи сценографію авангардистів і «Березіль» (2016), стверджує: «Леся Курбас <...> тісно співпрацював із сценографами Вадимом Меллером і Анатолем Петрицьким та викладав їм свої бажання і візії. Художники, в свою чергу, виконували проєкції Курбаса у своєму стилі і згідно зі своїми візіями, підказували також Курбасу оригінальні й цікаві розв'язки. Театр "Березіль" був єдиною інституцією, де театр впливав на художників, а художники на театр» (с. 6).

Сценограф у цьому тандемі постає співтворцем, який тонко відчуває як режисера, так і акторський склад, сприяє втіленню їхніх ідей та розкриттю образів, зберігаючи власне творче обличчя.

У 1960–1970-ті рр. в Україні характерною рисою режисури стає «інтелектуальний театр», специфіка якого полягає в процесі вирішення, поступового розкриття унікального механізму мислення на сцені, та загострена увага до конкретної філософсько-естетичної та гостросоціальної деталі сценографії, що, поступово набуваючи все більшої виразності, стає самостійним сценічним образом. Предметний світ сценічного простору, в якому наближена до символу деталей набуває динамічних властивостей і може взаємодіяти з актором, позиціюється як своєрідна модель світу. Цей тип взаємозв'язків режисури та художнього оформлення стає відомий як дієва сценографія.

Прийоми дієвої сценографії активно розробляли провідні вітчизняні театральні художники з метою збагачення та ускладнення драматургії вистав, відображення принципів художнього мислення режисерської дійсності, характеризуючи сутність сценічної дії. Особливий внесок у розвиток дієвої сценографії здійснив Д. Лідер – художник-філософ, творча концепція якого передбачає створення складного образного часопростору вистави й ґрунтується на внутрішньому суб'єктивному відчутті творця та складному образно-метафоричному мисленні.

Творчий тандем С. Данченка та Д. Лідера являє собою приклад унікального, надзвичайно плідного в аспекті високохудожнього кінцевого результату і надзвичайно складного в аспекті синергетичного діалогу між двома митцями, філософсько-світоглядні принципи яких були безпосередньо пов'язані з художніми проблемами, питаннями етики й естетики.

Постановки вистав «Дядя Ваня» А. Чехова (1980 р.); «Загибель ескадри» О. Корнійчука (1981 р.); «Візит старої дами» Ф. Дюрренматта (1983 р.); «Камінний

господар» Лесі Українки (1988 р.); «Тев'є-Тевель» Г. Горіна за Шолом-Алейхемом (1989 р.) – результат складного осмислення специфіки людської цивілізації та її одвічних проблем на високому філософському рівні.

Згадуючи про роботу із С. Данченком, Д. Лідер наголошує: «Він [С. Данченко] ніколи не нав'язує, не пропонує феєрверку винаходів, концепцій та ідей. Тому що вулкан це не святковий салют із петардами. Він – там, углибині: спостерігає і помічає. І спочатку це незвично. Але саме тому ми добре разом працювали. А може, й тому, що обидва – мовчуні і підпільники» (с. 190).

Деякі дослідники акцентують на тому, що головний режисер Київського театру імені Івана Франка «поділяв ідеї Д. Лідера щодо асоціативності, символізму вистави, демонстрації на театральній сцені проблем довколишнього світу» (Триколенко, 2016, с. 57).

Проте, на думку відомих українських театрознавців В. Фіалко й О. Клековкіна, «гармонійне співробітництво між Данченком і Лідером – лише красива легенда» (Клековкін, 2017, с. 280), а насправді роботу над постановками вистав ускладнювали занадто відмінні методи митців (споглядально-інтуїтивний метод С. Данченка та метод «вичерпного концептуалізму» Д. Лідера, який проявлявся в самодостатній метафоричності сценографії), а також різниця психології їхньої творчості (Фіалко, 2017, с. 68). В. Фіалко (2017) припускає, що «у налагодженні співавторства режисера і сценографа не останню роль відіграла притаманна С. Данченкові оптика художнього світобачення, котра посилювала інтелектуальний зміст його найкращих вистав, фокусуючи увагу насамперед на сенсах життя – не на прикметах» (с. 68). У цьому творчому альянсі, безумовно, мова йде про фігури рівномасштабні. Ця рівність ускладнювала спільний творчий процес, означений вищими обставинами.

На нашу думку, унікальність синергії С. Данченка та Д. Лідера ґрунтується на надзвичайній інтелігентності й повазі до творчості з обох боків. Творчий тандем двох митців базувався не на домінуванні однієї творчої особистості над іншою, не на простому узгодженні творчих позицій на паритетних засадах паралельного існування, а на їх синергетичній амбівалентній компліментарності.

Творча співпраця С. Данченка та Д. Лідера здійснила вирішальний вплив на розвиток української театральної культури останньої третини ХХ – перших десятиліть ХХІ ст. Поетика здійснених театральних постановок безпосередньо пов'язана з напрямками творчих пошуків майстрів, що проявилася в новаторському прочитанні драматичного тексту, психологізмі й інтелектуальності образів, створенні унікальних образних конструкцій, що втілюють у собі весь макрокосм буття.

На сучасному етапі розвитку українського театру одним з яскравих прикладів синергетики режисера та сценографа є творчий тандем молодих митців – режисера І. Уривського та художника П. Богомазова. Їх співпраця репрезентує інший варіант синергії режисера з художником як з найкращим другом і найближчим творчим соратником. Експерименти з композиційним підходом є важливою частиною їхньої співтворчості – режисер і художник прагнуть зрозуміти композиційний процес одне одного з метою розробки власної моделі спільного художнього процесу.

На думку П. Богомазова, такий варіант є найбільш прийнятним, оскільки в дружній співпраці «народжується стиль вистави», обирається «спосіб і засоби впливу на емоційне сприйняття глядача, мову та лексику інтелектуального діалогу» (Поліщук, 2020).

Результатом творчої співпраці І. Уривського та П. Богомазова на сцені Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка стали вистави «Лимерівна» (2019 р.), «Трамвай "Бажання"» (2020 р.), «Пер Гюнт» (2021 р.) – постановки, в яких форма, що сповнена символічними знаками та метафорами, разом з емоційно напруженою історією перебувають на першому місці й водночас підпорядковані задуму режисера; сценографія «є рівносильною поряд з іншими складовими вистави» (Котенок, 2021, с. 6).

Співтворчість І. Уривського та П. Богомазова відбувається на основі заздалегідь оговорених і встановлених допустимих стилістичних і практичних меж свободи творчості кожного, а їх робота є результатом утілення в життя узгодженої художньої концепції взаємодії режисури та сценографії.

Наукова новизна. На основі дослідження найвідоміших творчих тандемів режисер – сценограф українського театру за останнє століття, таких як Лесь Курбас та В. Меллер, С. Данченко та Д. Лідер, І. Уривський та П. Богомазов, виявлено різноманітні професійні погляди на творчу кореляцію режисури й сценографії.

З'ясовано, що в контексті цільового налаштування театральної творчості з позиції творчого тандема режисер – художник для українського театру характерне використання двох діаметрально протилежних варіантів: створення художнього оформлення сценічного простору вистави відповідно до режисерського задуму та створення сценографії, яка гіпотетично може стати основою прочитання сценічного твору.

Висновки

Історія українського театру засвідчує якісні зміни професійних стосунків між режисером і сценографом – еволюцію від співучасті (фрагментарного залучення художника в процес постановки) до співтворчості (творчої взаємодії). Творча взаємодія, синтез креативних ідей у процесі створення цілісного художнього образу вистави лишається основним принципом і найбільш плідним підходом до співпраці режисера та сценографа, незважаючи на еволюцію театрального мистецтва загалом і тенденції сценографії зокрема, трансформації форм роботи театральних діячів, стильових та жанрових пошуків.

Проблема спільної творчості режисера та сценографа зумовлена цілим комплексом протиріч. Основоположим принципом кореляції режисера й сценографа є синергія, тобто інтеграція зусиль, мотивів, намірів та індивідуального бачення візуального ряду постановки в єдиному сценічному творі.

Співтворчість режисера та сценографа є автономною професійною компетенцією, що полягає в здатності підкорення власного бачення спільному задуму; створенні композиції дії, синхронізуючи власні дії з діями партнера; інтегруванні зусиль партнера і власних зусиль у процесі створення єдиної атмосфери вистави.

Творчий тандем режисера та сценографа – об'ємна дослідницька тема, яку в межах цієї статті розглянуто описово: пунктирно намічено основні типи творчого тандема режисер – сценограф, що характеризують уявлення кожного з них про роль художнього оформлення сценічного простору у створенні вистави. Перспектива подальших досліджень полягає в поглибленому аналізі творчої співпраці сучасних режисерів і художників вітчизняного театру.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Бевзюк-Волошина, Л. А. (2014). Сценограф чи режисер: пріоритет авторства в сучасному театрі. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*, 15, 64–71. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvkkarogo_2014_15_10
- Бойчук, Б. (2016). Сценографія авангардистів і «Березиль». *Кіно-театр*, 1, 6–7.
- Гринишина, М. А. (2012). Чехов «Дядя Ваня». В М. О. Гринишина (Ред.), *Український театр ХХ століття: антологія вистав* (с. 714–734). Фенікс.
- Девізоров, М. В. (2020, 23 квітня). Творчість Данила Лідера в контексті розвитку сценографічної лексики національного академічного драматичного театру імені Івана Франка. В *Сценічне мистецтво: творчі надбання та інноваційні процеси*, Матеріали II Всеукраїнської наукової конференції професорсько-викладацького складу, докторантів, аспірантів та магістрантів (с. 89–93), Київ, Україна. Київський національний університет культури і мистецтв.
- Ермакова, Н. (2012). *Березильська культура: історія, досвід* [Монографія]. Фенікс.
- Клековкін, О. (2016). Данило Лідер: Людина та її простір. В *Διάλογος: Вибрані місця з листів, розмов і записників* (с. 187–190). Арт Економі.-
- Клековкін, О. (2017). Без Данченка. *Художня культура. Актуальні проблеми*, 13, 273–303.
- Ковальчук, О. (2006). Художники українського театру 1950–1980-х років: образні пошуки у часовому контексті. В В. Сидоренко (Ред.), *Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття* (с. 695–786). Інтертехнологія.
- Котенок, В. (2021). Трилер у трейлері. *КіноТеатр*, 2, 5–6.
- Поліщук, Т. (2020, 20 листопада). Той, хто створює «обличчя» вистави. Петро Богомазов – нове ім'я в царині української сценографії. *День*, 220-221. <https://day.kyiv.ua/ru/article/kultura/tot-kto-sozdaet-lico-spektaklya>
- Попова, О. В. (2021). Сценічний дизайн сучасного українського режисерського театру. *Культура і сучасність*, 1, 127–131.
- Руденко, Т. (2020). Авангардний дизайн Вадима Меллера. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*, 3(1), 116–128.
- Руденко, Т. (2022, June 29). *Курбас: Нові світи/Kurbas: New Worlds*. Issuu (с. 36–49). https://issuu.com/mystetskyiarsenal/docs/kurbas_catalog_mystetskyi_arsenal_2018?fbclid=IwAR3gWOIMKQIRHhc5SUNSSC9nbhtheZxGJulqOBCMT-wsKm7J8XuvbJk-TIQ
- Триколенко, С. Т. (2016). *Українська сценографія кінця ХХ – початку ХХІ ст.: основні тенденції розвитку та авторські позиції* [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України].
- Фіалко, В. (2006). Український театр 1970-х – 1980-х років: режисерсько-сценографічні пошуки. В В. Сидоренко (Ред.), *Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття* (с. 607–694). Інтертехнологія.

Фіалко, В. (2017). «Пластична драматургія» Данила Лідера. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*, 21, 63–68. <https://doi.org/10.34026/1997-4264.21.2017.220969>

REFERENCES

- Bevziuk-Voloshyna, L. A. (2014). Stsenohraf chy rezhyser: priorytet avtorstva v suchasnomu teatri [Scenograph or director: the priority of authorship in contemporary theater]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*, 15, 64–71. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvkkarogo_2014_15_10 [in Ukrainian].
- Boichuk, B. (2016). Stsenohrafiia avanhardystiv i "Berezil" [Scenography of avant-gardists and Berezil]. *Kino-teatr*, 1, 6–7 [in Ukrainian].
- Devizorov, M. V. (2020, April 23). Tvorchist Danyla Lidera v konteksti rozvytku stsenohrafichnoi lekshyky natsionalnoho akademichnoho dramatychnoho teatru imeni Ivana Franka [Daniel Leader's creativity in the context of the development of stage vocabulary of the Ivan Franko National Academic Drama Theater]. In *Stsenichne mystetstvo: tvorchy nadbannia ta innovatsiini protsesy* [In the stage art: creative heritage and innovative processes], Materials of the Second All-Ukrainian Scientific Conference of Teaching Staff, doctoral students, graduate students and undergraduates (pp. 89–93), Kyiv, Ukraine. Kyiv National University of Culture and Arts [in Ukrainian].
- Fialko, V. (2006). Ukrainskyi teatr 1970-kh – 1980-kh rokiv: rezhyserсько-stsenohrafichni poshuky [Ukrainian theater of the 1970s – 1980s: directorial and scenographic searches]. In V. Sydorenko (Ed.), *Narysy z istorii teatralnoho mystetstva Ukrainy XX stolittia* [Essays on the history of theatrical art of Ukraine of the twentieth century] (pp. 607–694). Intertekhnolohiia [in Ukrainian].
- Fialko, V. (2017). "Plastychna dramaturhiia" Danyla Lidera ["Plastic Drama" by Danylo Lider]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*, 21, 63–68. <https://doi.org/10.34026/1997-4264.21.2017.220969> [in Ukrainian].
- Hrynyshyna, M. A. (2012). Chekhov "Diadia Vania" [Chekhov "Uncle Vanya"]. In M. O. Hrynyshyna (Ed.), *Ukrainskyi teatr XX stolittia: antolohiia vystav* [Ukrainian Theater of the Twentieth Century: Anthology of Performances] (pp. 714–734). Feniks [in Ukrainian].
- Klekovkin, O. (2016). Danylo Lider: Liudyna ta yii prostir [Danylo Leader: Man and his space]. In *Διάλογος: Vybrani mistsia z lystiv, rozmov i zapysnykiv* [Διάλογος: Selected passages from letters, conversations and notebooks] (pp. 187–190). Art Ekonomi [in Ukrainian].
- Klekovkin, O. (2017). Bez Danchenka [Without Danchenko]. *Artistic Culture. Topical Issues*, 13, 273–303 [in Ukrainian].
- Kotenok, V. (2021). Tryler u treileri [Thriller in the traile]. *KinoTeatr*, 2, 5–6 [in Ukrainian].
- Kovalchuk, O. (2006). Khudozhnyky ukrainskoho teatru 1950–1980-kh rokiv: obrazni poshuky u chasovomu konteksti [Artists of the Ukrainian Theater of the 1950s and 1980s: Figurative searches in time context]. In V. Sydorenko (Ed.), *Narysy z istorii teatralnoho mystetstva Ukrainy XX stolittia* [Essays on the history of theatrical art of Ukraine of the twentieth century] (pp. 695–786). Intertekhnolohiia [in Ukrainian].
- Polishchuk, T. (2020, November 20). Toi, khto stvoriue "oblychchia" vystavy. Petro Bohomazov – nove imia v tsaryni ukrainskoi stsenohrafi [The one who creates the "face" of the

- performance. Petro Bogomazov is a new name in the field of Ukrainian stage]. *Den*, 220-221. <https://day.kyiv.ua/ru/article/kultura/tot-kto-sozdaet-lico-spektaklya> [in Ukrainian].
- Popova, O. V. (2021). Stsenichniy dizain suchasnoho ukrainskoho rezhyserskoho teatru [The stage design of the contemporary Ukrainian director's theater]. *Kultura i suchasnist*, 1, 127–131 [in Ukrainian].
- Rudenko, T. (2020). Avanhardnyi dizain Vadyma Mellera [Avant-garde Design of Vadum Meller]. *Demiurge Ideas Technologies Perspectives of Design*, 3(1), 116–128 [in Ukrainian].
- Rudenko, T. (2022, June 29). *Kurbas: Novi svity/Kurbas: New Worlds* [Kurbas: New Worlds/ Kurbas: New Worlds]. Issuu (pp. 36–49). https://issuu.com/mystetskyiarsenal/docs/kurbas_catalog_mystetskyi_arsenal_2018?fbclid=IwAR3gWOIMKQIRHHc5SUNSSC9nbhtheZxGJulqOBCMT-wsKm7J8XuvbJk-TIQ [in Ukrainian].
- Trykolenko, S. T. (2016). *Ukrainska stsenohrafiia kintsia XX – pochatku XXI st.: osnovni tendentsii rozvytku ta avtorski pozytsii* [Ukrainian scenography of the late 20th – early 21st centuries: main development trends and author's positions] [PhD Dissertation, Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology. MT Rylsky NAS of Ukraine] [in Ukrainian].
- Yermakova, N. (2012). *Berezilska kultura: istoriia, dosvid* [Berezil culture: history, experience] [Monograph]. Feniks [in Ukrainian].

CREATIVE ACTIVITY SYNERGY OF A DIRECTOR AND STAGE DESIGNER

Maryna Soroka^{1a}, Oleksandra Moshkina^{2b}, Hanna Sukhomlyn^{3b}

¹ PhD in Art Studies, Associate Professor;

e-mail: marysya@ukr.net; ORCID: 0000-0002-0509-8508

² Senior Lecturer; e-mail: slavetana@gmail.com; ORCID: 0000-0001-6561-7480

³ Assistant; e-mail: hanna.sukhomlyn@gmail.com; ORCID: 0000-0002-4113-4449

^a Kyiv University of Culture, Kyiv, Ukraine

^b Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Abstract

The article is devoted to the study of the problem of creative interaction between a theater director and an artist, identifying their mutual influence in the process of working on a performance. **The purpose of the study** is to identify the directions of development of interdependent and necessary professional relations in the creative tandem of director–set designer and to define the principles of successful joint creativity in the union of theater artist (stage designer) and director on the example of leading directors of Ukrainian theater of the 20th and early 21st centuries. **Research methodology** involves the use of such methods as systematic – to consider the object of study as an open system with its own essential autonomy; historical and cultural – to consider the problems of artistic interaction between the director and the stage designer in the context of the historical development of Ukrainian theater; synergistic – to study the creative process, which consists in the cooperation of two artists to achieve a single goal – to create a holistic stage image; empirical research – to study literary sources, research existing examples of creative interaction between a theater director and an artist, etc. **Scientific novelty.** Based on the study of the most famous creative tandems of director – set designer of the Ukrainian theater over the past century, such as Les Kurbas and V. Meller, S. Danchenko and D. Lider, I. Uryvskiy and P. Bohomazov, the author reveals various professional views on the creative correlation of directing and set design. **Conclusions.** It has been found that in the context of the targeted setting of theatrical creativity from the position of the creative tandem director–stage designer, Ukrainian theater is characterized by the use of two diametrically opposed options: the creation of artistic design of the performance stage space following the director's intention and the creation of scenic design, which can hypothetically become the basis for reading a stage work. The history of Ukrainian theater shows qualitative changes in the professional relationship between the director and stage designer – the evolution from complicity (fragmentary involvement of the artist in the production process) to co-creation (creative interaction).

Keywords: theater director; scenographer; correlation; synergy; cooperation; creative tandem

DOI: 10.31866/2616-759X.6.1.2023.276715

УДК 781.6:78.087.6]:78.071.1(477)

ІНВЕРСІЯ ПРИТАМАННОГО ПОГЛЯДУ ЩОДО ВИКОНАННЯ ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛУ «ГАЛИЦЬКІ ПІСНІ» ЛЕВКА РЕВУЦЬКОГО НА СУЧАСНОМУ ІСТОРИЧНОМУ ЕТАПІ

Ніна Гречишкіна

доцент; e-mail: morozov1110@hotmail.com; ORCID: 0000-0003-4368-0694

Луганська державна академія культури і мистецтв,
доцент кафедри музичного мистецтва та професор кафедри
концертмейстерства Національної музичної академії України
імені П. І. Чайковського, Київ, Україна

Анотація

Метою статті є поглиблення виконавського розуміння унікальності вокального циклу «Галицькі пісні» (ор. 14) Левка Ревуцького в середовищі музикантів-виконавців, викладачів і здобувачів-піаністів класів концертмейстерської підготовки, а також у класах сольного співу.

Методи дослідження. Використано методи аналізу нотних текстів різних за часом видань, результатів досліджень проблеми XX та XXI століть, методи аналогій та узагальнень, а також синтезу досвіду сучасників і власного досвіду. **Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що вперше сформульовано рішення виконавських завдань вокального циклу, завдяки чому досягли інверсії притаманних регіональним стильовим особливостям фольклору Галичини, Гуцульщини, Буковини поглядів щодо відтворення національної характерності мелодики пісень, своєї ритміки, манери інтонування під час виконання вокального циклу Левка Ревуцького «Галицькі пісні». Доведено, що цей опус 14 є саме «вокальним циклом», а не «збіркою пісень». **Висновки.** Визначено, що синтетична музично-поетична основа жанру дає змогу співакам і студентам-піаністам ближче ознайомитися як з творчістю українських майстрів поетичного слова, так і зі зразками високої поезії інших народів світу. Наприклад, композиторів Л. Ревуцького, Ю. Іщенко (цикл «Календарні пісні») та інших, перспективи досліджень творчості кожного з яких мають неоціненне значення для сучасності. Розкрито, що зміст основних завдань у роботі над вокальним циклом Левка Ревуцького «Галицькі пісні» вказує на те, що його виконання в перспективі постійно потребує від співака та концертмейстера глибокого знання народних традицій музикування українських пісень, розуміння особливостей фольклору західноукраїнського регіону, ознайомлення з відповідними сторінками історії українського народу та, звичайно, опанування широкого арсеналу виконавських прийомів і доброї техніки.

Ключові слова: українська народна пісня; вокальний цикл; композитор; піаніст; концертмейстер; інверсія

Постановка проблеми

За словами відомого музикознавця Дмитра Ревуцького, рідного брата видатного українського композитора Левка Ревуцького, близько 100 років тому завдяки Гамбурзькій музичній виставці світ відкрив для себе українську народну пісню. Уже тоді в Європі з'явився інтерес до її своєрідного багатства та співучого колориту, до її глибокої духовності (Ревуцький, 1926, с. 22). Ще в минулому столітті надвисока незламність українського народу вже міцно вкоренилася у творах збереженої національної музичної спадщини України, але з різних причин була й поки ще залишається невідомою широкому народному загалу, але, як видно сьогодні, навіть «тут і зараз» в Україні така історично наповнена мужністю й патріотизмом музично-виконавча творчість стала дуже популярною, необхідною та актуальною.

Проблема дослідження полягає в деякій відсутності актуальної інформації про ті науково-методичні підходи, які в часи Л. Ревуцького приймали виконавці його творів. На сьогодні деякі із цих підходів забули, тому вони не є широко відомими, але в разі повернення їх до виконавчої практики світ дізнається про шляхи корінних змін, тобто про історично-часову та методологічну інверсію виконання творів Л. Ревуцького в умовах сьогодення, що допоможе розкрити певні таємниці впливу минулих подій і на теперішніх виконавців, і на слухачів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Інтерес до української народної пісні в Європі виник ще у XVIII ст. У фондах Центральної наукової бібліотеки імені В. І. Вернадського НАН України зберігається рукописна збірка з колекції нот Розумовських, де знайдено варіант пісні «Їхав козак за Дунай». Автором цієї пісні вважають українського козака Семена Климовського, який на той час був освіченою людиною, поважною в колі поетів і філософів. Тоді ця пісня дуже поширилась у Польщі, Чехії, Німеччині, Австрії, Франції, Англії. Мелодію цієї пісні використали у своїй творчості Л. Бетховен, К. Вебер та ін. У 1815–1816 рр. Людвіг ван Бетховен зробив обробку пісні «Їхав козак за Дунай» для голосу, скрипки, віолончелі та фортепіано, яку в 1983 році вперше видано в Україні у збірнику за редакцією Т. П. Булат (1983, с. 7).

Серед таких творів з минулого потрапив до нас, музикантів-виконавців, один з унікальних шедеврів – вокальний цикл «Галицькі пісні» (ор. 14) Левка Ревуцького. Ці пісні гідні того, щоб знов належно стати в стрій боротьби українського народу за свободу та незалежність країни, у тому числі як через широке концертне виконавство, так і через гідне усвідомлення студентством та професорсько-педагогічним складом вищої школи важливості включення подібних творів у навчальний репертуар різних спеціальностей, зокрема в класі концертмейстерської підготовки закладів вищої музичної освіти. Наявні рушійні сили для зміни ситуації зростають сьогодні й у педагогічній сфері, де робота зі здобувачами спрямована не тільки на вдосконалення в студентів-піаністів спеціальних музикантських навичок, а й на розширення обсягу знань вокального й інструментального репертуару, на глибоке вивчення національної музичної спадщини.

Мета статті – поглибити виконавське розуміння унікальності вокально-циклу «Галицькі пісні» (ор. 14) Левка Ревуцького в середовищі музикантів-виконавців, викладачів і здобувачів-піаністів класів концертмейстерської підготовки, а також у класах сольного співу; сформувати когнітивне, академічне підґрунтя для вивчення цих пісень; запропонувати підходи та шляхи інтерпретації опусу на основі аналізу причин, які пояснюють деяку ще не увагу до нього з боку виконавців. Це створить відповідне розширення часового, репертуарного та географічного життя твору.

Виклад основного матеріалу

Результати дослідження, подані в статті, сформувалися в процесі накопичення власного виконавчого та професійно-педагогічного досвіду, набутого під час викладання цього опусу здобувачам музичних вищих шкіл України.

Аналізуючи формування особистості Левка Миколайовича Ревуцького (1889–1977) як музиканта і композитора, знаходимо підтвердження важливого висновку про те, що таке формування відбувалося на основі глибокого пізнання українського фольклору та засвоєння спадщини світової класичної музики.

Уже з перших кроків життя майбутній композитор, що народився в с. Іржавець Полтавської губернії, перебував під владою чарівних звуків української народної пісні. Переїхавши до Києва і ставши учнем приватної гімназії Готліба Валькера, музично обдарований юнак продовжив і музичні заняття в школі М. Тутковського, де клас фортепіано в той час вів М. Лисенко. Хоча це приватне навчання тривало досить короткий термін, вплив фундатора української національної композиторської школи на молодого музиканта виявився дуже суттєвим і визначив усю його подальшу творчу долю. До речі, саме народна пісня стала тим музичним матеріалом, з якого починалися творчі контакти між М. Лисенком та Л. Ревуцьким. За порадою матері молодий композитор записав для метра декілька українських пісень від мешканців Іржавця.

Формуванню Л. Ревуцького як музиканта сприяли не лише спеціальні заняття музикою (з 1908 року – в музичному училищі з класу фортепіано, а з 1913 року – у щойно відкритій Київській консерваторії з класу композиції), а й у цілому мистецька атмосфера Києва.

Вагомою частиною творчого доробку Л. Ревуцького стали обробки українських пісень, загальна кількість яких становить понад 120 творів. Такий жанр є традиційним для української музики й досягнув значних мистецьких вершин у творчості його попередників, зокрема М. Лисенка та М. Леонтовича. Та Л. Ревуцький не тільки розвиває національні традиції, а й піднімає обробки народної пісні на новий щабель, наповнюючи мистецькою індивідуальністю, самобутністю оригінального музичного стилю. Описуючи творчість свого брата, Д. Ревуцький у першому виданні від 1928 року збірки нот «Галицькі пісні» (видавництво «Книгоспілка») у розділі «Життя та творчість» писав: «Весь його підхід до музики цілком інструментальний. Через те він і не любить писати для одного голосу з супроводом фортеп'яна – це його зв'язує. Скоріше воліє він гармонізувати народні пісні, де доводиться вже хочеш-не-хочеш не торкати голосу і брати його таким, який він є» (Булат, 1983, с. 22–23).

У 20-ті роки, крім обробок окремих пісень різних жанрів, композитор створює цикли, в яких пісні об'єднуються за жанровими ознаками або локальним колоритом. Це збірки дитячих пісень «Сонечко», вокальні цикли «Козацькі пісні» та «Галицькі пісні». Узагалі циклічне об'єднання обробок народних пісень – явище досить типове для ХХ століття. Тож не дивно, що багато сучасників почали використовувати цей напрям, поштовхом до чого стала творчість Л. Ревуцького та враження від українського фольклору.

Загальним для цих творів є прискіпливий підхід композитора до створення вишуканої фортепіанної партії, яка за рівнем мистецької досконалості та виконавської складності не поступається вокальній партії соліста, а також збагачення її оригінальними фактурними й модуляційними ефектами.

Як писав М. Гордійчук (1973), переважна більшість пісень Л. Ревуцького «не вкладається у традиційне визначення даного жанру – “обробка”. Це самобутні вокально-інструментальні композиції, надихнуті талантом сильним, яскраво індивідуальним...» (с. 123–124).

Отже, цей новаторський підхід композитора Л. Ревуцького до жанру обробки народної пісні обумовив випередження свідомості виконавців і слухачів на багато років; мабуть, тому ці твори виявилися дещо незрозумілими для сучасників.

Перше повне видання вокального циклу Л. Ревуцького «Галицькі пісні» вийшло друком у 1928 році, наступні видання – у 1946, 1969, 1970 та 1983 роках.

У монографії «Л. Ревуцький – композитор – піаніст» В. Л. Клін (1972) розповідає про виникнення твору: «В цей час Дмитро Ревуцький, який читав підготовлені ним протягом попередніх років лекції з історії мистецтв, попросив зробити обробки народних пісень для музичних ілюстрацій цих лекцій. Л. Ревуцький охоче відізвався на прохання брата» (с. 67).

Назву опусу визначила пісня циклу «Червона ружа трояка...», яку відомий фольклорист Ф. Колесса вважав істинно народною піснею Східної Галичини. Крім зазначеної пісні, до збірки увійшли гуцульські, мадярські, лемківські та дві популярні пісні національно-визвольної боротьби, які отримали жанрове визначення як стрілецькі. Такі авторські твори, як «Ох і зажурились стрільці січовії...» Г. Купчинського та «Їхав стрілець на війноньку» М. Гайворонського, стали широкими, популярними та завдяки простоті мелодики й фольклорності поезики здобули поширення як народні.

Виконуючи вимоги брата слідувати логіці подання музичного матеріалу на лекції єдиним блоком, композитор утворив таку ж струнку послідовність пісень у циклі, який набув вигляду єдиного закінченого твору. Таке творче рішення автор підкреслив позначкою «ор. 14» на титульній сторінці першого видання. Для створення єдності циклу композитор використав можливості тонально-ладової драматургії. Зокрема, тональність *g-moll* виконує функцію обрамлення, а пісні № 2-3-4 утворюють ще один внутрішній тональний блок на основі ладового контрасту *f-moll -F-dur -f-moll*.

На жаль, надалі задум композитора порушується. З видання 1969 року, яке вийшло в серії «Український Солоспів» за літературною редакцією Дмитра Павличка, зникає позначка про номер опусу, змінюється порядок пісень – пісня під № 7 «Ох і зажурились стрільці січовії...» стає № 1, а нотний текст подається

у варіанті для виконання низьким голосом. У виданні 1970 року ті ж редактори на титульному листі виписують перелік пісень як їх мислив композитор, але ж нотні тексти подані як у 1969 році. Аналізуючи цю редакцію можемо сказати, що редактори явно хотіли на перше місце поставити героїзм, незламність українського народу, його віру в перемогу над ворогом і тому пісню «Ох і зажурились стрільці січовії!» вони вирішили поставити першою, у такий спосіб змінити політичне направлення циклу.

У 1983 році вийшло повне зібрання творів Левка Ревуцького в 11 томах. У томі № 6 були видані «Галицькі пісні» за музичною редакцією Віталія Кирейка, який був учнем великого майстра Левка Ревуцького. Слід сказати, що за цією редакцією цикл зазнав багато змін. Не прописано, що всі пісні належать до єдиного опусу. Пісню № 7 «Ох і зажурились стрільці молодії!» викинули з циклу та не надрукували. У пісні № 8 назва прописана «Їхав козак на війноньку...» замість слів «Їхав стрілець...».

У процесі роботи над «Галицькими піснями» Л. Ревуцького варто одразу ж правильно зорієнтуватися та відчувати специфіку опрацювання народної пісні композитором, який, звертаючись до фольклорної мелодії, намагається не просто передати її в іншому вигляді, тобто призначеною для академічного виконання, а розв'язує власне творче завдання, створює оригінальний художній твір відповідної стилістики та мистецького рівня.

У статті головні висновки, основні підсумки, рекомендації, значення для теорії та практики виконання, перспективи подальших досліджень викладено спочатку як загальні підходи до циклу в цілому, а потім окремо, відповідно до кожної з восьми пісень, які входять до вокального циклу Левка Ревуцького «Галицькі пісні».

Складна фортепіанна фактура циклу, загалом багата на технічні труднощі, відзначається штриховим і динамічним різноманіттям, багатством тембрових характеристик; вимагає від піаніста високотехнічного виконавського рівня. Специфічністю вирізняється ансамблева взаємодія соліста й піаніста-концертмейстера.

Розпочинаючи вивчення «Галицьких пісень», виконавці повинні бути обізнаними зі стильовими особливостями творчої спадщини композитора. Це запорука художньо правильного розуміння характеру твору, високомистецького розв'язання виконавських завдань, що дасть змогу їм усвідомити цінність і значущість музики Л. Ревуцького в музично-історичному контексті, а також стане більш зрозумілою для сучасних виконавців і відвідувачів концертних залів.

Метод роботи з музичним матеріалом у жанрі обробки народної пісні для голосу з фортепіано в Л. Ревуцького базується на використанні прийомів варіантно-варіаційного розвитку, що закорінений у самому фольклорі. Варіаційність і виконавська свобода, притаманні фольклорному виконавству, відображаються й у композиторському рішенні творів варіаційного складу, допускають певну вільність у виконавській інтерпретації. Проте дуже важливо, щоб музиканти виявили при цьому відчуття стилю та добрий мистецький смак.

Зі стилістикою української народної пісні пов'язана й поліфонізація фортепіанної фактури, яку Л. Ревуцький розцінював як художньо-зображальний засіб. Композитор любив повторювати своїм студентам, що «канон в музичному тво-

рі – один із засобів кращого та більш глибокого розкриття змісту» (Кузык, 1989, с. 43).

Характерною рисою стильового комплексу Л. Ревуцького є майстерне використання метроритмічної виразності, заснованої на принципі ритмічної варіантності й метричної незмінності.

Особливість гармонічного мислення Л. Ревуцького виявляється в ладовому різнобарв'ї. Сутнісною рисою ладового мислення композитора є хроматизм, який він використовує як засіб підвищення емоційної виразності твору. Поєднання народної ладовості, діатоніки народної мелодики з ароматизованою тканиною фортепіанного супроводу – прикметна риса музичного стилю Л. Ревуцького. Помилкою сучасних співаків і концертмейстерів можна вважати недостатнє розуміння виконавської специфіки «Галицьких пісень». Її суттєвою рисою є широке використання фермат і цезур, що за своїм походженням коріняться в імпровізаційній природі українського народнопісенного виконавства. Ця особливість української вокальної школи відображається в науково-методичній літературі, зокрема в роботі І. Колодуба «Про народнопісенні традиції української вокальної школи» (1984, с. 28–29).

Під час роботи над циклом «Галицькі пісні» цей аспект набуває особливого значення. Виконавцям слід звернути увагу на доцільність поділу музичного матеріалу тієї чи тієї пісні на більш або менш замкнені в собі частинки – фази руху. Це є авторські побажання, які він відзначає цезурами в нотному тексті першого повного видання 1928 року. Ці цезури (') ми бачимо у вигляді ком над нотним рядком вокальної партії. Міру тривалості цезури або фермати, її значення для створення музичної форми цілого визначає сам виконавець. Цим прийомом широко користувався у своїх вокальних творах і М. Лисенко.

На жаль, у виданнях 1969, 1970, 1983 рр. позначки цезур відсутні. Це спрощує завдання щодо виконання пісень, але й зменшує художній результат у разі, якщо виконавці не знайомі з фольклорними традиціями та їх адаптацією в композиторській музиці. І. Колодуб справедливо зауважує, що «у випадку зневажливого ставлення до витоків художньої творчості, її вічних і непорушних законів, виконавець втрачає ключ до таємниць її могутності» (Колодуб, 1984, с. 29). Розглянемо це в процесі аналізу кожної пісні окремо.

1. «Червоная ружа трояка...». Пісню «Червоная ружа трояка...» наспівала Л. Ревуцькому солістка Київського оперного театру Олена Петляш. Почувши її в Києві, композитор згодом дізнався про регіональне походження пісні – зі Східної Галичини.

Це є лірична пісня-драма, в якій розповідається про трагічну долю жінки, що страждає від побоїв чоловіка-п'янички, тому вона хоче залишити малих дітей і піти в найми в чужий край. Фортепіанний вступ, побудований на матеріалі основної мелодії пісні, викладено унісонними октавами, що немов передає гіркі роздуми жінки, яка довіряє свої думки квітці – червоній ружі.

Одразу слід відмітити безліч цезур (нагадаємо: мова йде про видання 1928 р.), які посилюють значення слів, обігрують їх, загострюють увагу слухача. Але основне призначення – це створення драматичного образу. Водночас це стає певною перепорою для виконавців, які опиняються перед методичними та виконавськими завданнями щодо досягнення ансамблевої єдності, синхронності.

Три рази повторюється фраза «ой, мала я мужа» – це причитування жінки, її голосіння за долею, яка дала їй «мужа-пияка». Кожна цезура відображає певну логіку в розвитку вокальної партії. Унаслідок цього співана мелодія членується на короткі фрази, відбиваючи стан людини в моменти надзвичайного хвилювання.

У партії фортепіано кожна фразу позначено відповідною зміною штрихів фактури. Зокрема, у другій фразі в партії правої руки піаністу слід виділити половинні ноти «g», які неначе відтворюють колючий біль у серці, волення жінки. Вагу руки слід перенести на п'ятий палець правої руки, ледь послабивши звучання середнього голосу.

Варто звернути увагу на характер виконання чотиритактових фортепіанних інтерлюдій між куплетами. Кожну з них треба виконувати з динамічним наростанням, вкладаючи у звук більше енергії, ніж у попередні епізоди. Піаніст тут виходить на перший план, його партія розвинена, насичена великою кількістю мордентів, які імітують емоційні сплески, «схлипування» жінки. Початок морденту краще виконувати нерізно, плоским, витягнутим пальцем, зробивши ним невеликий помах. Цим досягається потрібне туше.

Фортепіанна фактура другого куплету нагадує хорову партитуру, ускладнену підголосковими лініями. Хроматично зламаній середній голос і лінія баса у ролі на словах «він ніщо не робить» (за другим разом) вимагають від піаніста «гостроти» інтонування. Тріоль, що з'являється в правій руці, має виконуватися дуже чітко та ґрунтовно, мислитися як затакт до наступного такту. Закінчити куплет можна невеликим уповільненням на останніх словах «мене б'є».

Аби яскравіше розкрити драматургію третього куплету, варто підкреслити перехід до нього від другого куплету. Для цього можна використати фермату на останній ноті фортепіанної інтерлюдії та прискорити темп у наступній частині. Логіка драматургічного розвитку останнього куплету передбачає ще одне використання фермати – на останньому складі слова «не лякай», яке припадає на середину куплету, виконує функцію кульмінації пісні.

Цей продовжений ферматою вокальний звук «d» половинної вартості необхідно підкреслити «випуклим» виконанням підголоску в басовій партії лівої руки піаніста. Басовий хід, який відтворює вокальну фразу «не лякай» на дві октави нижче та з іншим ритмічним малюнком, має луною відізнатися на слова співака.

Останній епізод зазвичай виконується в початковому темпі. Важкий підйом паралельними терціями у фортепіано, сповнений емоційним напруженням, передає всю складність прийнятого рішення жінки, що втратила останню надію, однак думає про своїх дітей. Фактура супроводу, викладеного вісімками в октавному чергуванні, навіює згадку про колискову. Мати заколисує на прощання своїх дітей.

2. «Ой, сусідко, сусідко...». Цю пісню, яку також записав Л. Ревуцький з голосу артистки театру О. Д. Петляш, Ф. Колесса визначає як малярську мелодію в ритмі чардашу, що проросла на українському ґрунті. Не дивно, що і Л. Ревуцький залишає у своїй обробці її танцювальний характер.

У музиці пісні композитор використовує прийом ритмічної техніки, заснований на ігровому чергуванні наголосів: сусідко-сусідко-сусідко; решітко-решітко; венгерко-венгерко і т. п. Тут наявний принцип свідомого протистав-

лення тридольних віршових розмірів, які утворюють переміщенням акцентів з одного складу на інший в одному слові. Отож у слові «сусідко» акцент переміщується з другого складу слова на перший, а потім на третій склад слова [2–1–3]. У слові «решітко» працює схема [1–3]. Подібні типи «ігрового» мелосу трапляються і в емківських народних піснях для створення відповідного контексту.

Складністю в роботі над цією піснею для багатьох піаністів стає фортепіанний вступ, який є у двох варіантах, уміщених у різних виданнях 1928 р. і 1970 р.

Яскравий, запальний вступ з восьми тактів музиканти сприймають по-різному. Наприклад, М. Бялик і Т. Шеффер убачають у вихорі шістнадцяток дещо мефістофельське. Однак така характеристика не збігається з наступною вокальною мелодією, що близька до угорського чардашу. Це скоріш жанрова картинка, сповнена гумору.

У цій пісні Л. Ревуцький частково скористався принципом атональності, як це зробив І. Стравінський у його обробках народних пісень у 1914–1917 рр. У пісні «Ой, сусідко...» основна тональність *f-moll* установлюється лише наприкінці куплетної форми після цілої низки яскравих, соковитих альтерованих акордів і відповідних ладових відхилень.

З обох наявних варіантів вступу більш логічним є перший, а саме вступ з першого видання 1928 року. Тут у восьмому такті в партії лівої руки вже прослуховується початкова інтонація основної теми, яка подана на стакато. Хоча інтонаційно басова поспівка не копіює пісенну фразу, проте її штрихове наповнення має принципове значення для пісні в цілому, оскільки виконавський прийом *Staccato* буде головним у 1 та 3 куплетах.

Від того, наскільки яскраво і впевнено піаніст проінтонує приховану тему, буде залежати «комфортність» вступу для соліста. У цьому разі легко подолати темпове порушення, яке часто трапляється на перетині тактів 8 і 9 (перехід від інструментального вступу до вокальної частини).

Фортепіанний акомпанемент, що супроводжує вокальну партію, побудований на чергуванні акордів та «пустотливого» басу, який ніби «підганяє» соліста на слабих долях. Піаністу необхідно звернути увагу на ігровий характер акцентів його партії наприкінці кожної з чотирьох фраз вокального періоду.

Розбіжність між двома згаданими виданнями виявляється в тактах 29–30 нотного тексту в партії правої руки концертмейстера.

Більш переконливий вигляд має варіант 1928 р., де у верхньому та нижньому голосах акорду виписаний висхідний хроматичний хід, що логічно протиставляється низхідному рухові середнього голосу акордів у тактах 25–26.

На початку третього куплету виконавці зазвичай уповільнюють темп. Точно виконані два акценти в партії лівої руки в останніх тактах попереднього, другого, куплету допоможуть ансамблю вокаліста й піаніста створити логічно виправдану цезуру між розділами.

У другому такті третього куплету необхідно дещо послабити сильну долю і в такий спосіб перенести акцент на другу долю.

Повернення до початкового темпу відбувається в такті 9 останнього куплету.

3. «Я в квартиронці сижу...». Ця пісня гуцульського походження, її у 1922 р. записала полтавська вчителька С. С. Замора, яка була родом з Галичини.

Наспівна мелодія, забарвлена синкопами-зітханнями у партії правої руки фортепіанного вступу, передає відчуття хвилювання молодої жінки, яка чекає свого «миленького», її тривогу, надію, ніжність. Точно віднайдена, осмислена інтонація хроматичної ходи «a – gis» у басовій партії вступу неначе готує з'явлення хроматичного інтервалу «d – cis» у партії соліста, тому піаністу слід заграти цей мотив дуже виразно.

Звернімо увагу на визначення темпу. У виданні 1928 р. одиницею метронома є вісімка. З темпом М.М. ♩ = 100 дійсно можна уникнути метушні, оскільки автор пропонує мислити вісімковими вартостями. Тому вважаємо, що до видання 1970 р., де темп визначений як М.М. чверть = 100, закралася друкарська помилка.

Слід зазначити й інші «помилки» в обох виданнях, що стосуються початкової частини поетичного тексту. У першому виданні маємо такий текст: «Я в квартироньці сижу, я в квартироньку гляжу...». Але важко собі уявити людину, яка сидить в «квартиронці» – в окремій частині вікна; сидіти можна у «квартиронці» – тобто в хаті. Мабуть, тому у виданнях 1969–1970 рр. (за літературною редакцією Д. Павличка) виправлено помилку й вставлено літеру «р». Також у тексті «Я в квартиронці сижу, я в квартироньку гляджу» у літературній редакції видання запропонували лексикографічну правку слів «сижу» і «гляжу».

Хоча тут треба зауважити, що такі звукові подібності, як гра слів («квартиронька» без звука «р» чи «квартиронька»; «сижу» – «сиджу», «гляжу» – «гляджу»), часто становлять певну регіональну специфіку фольклорної поезики пісень Прикарпаття. Це завжди вносить у виконання таких пісень своєрідний народний колорит.

У цій пісні також велику формотворчу роль відіграє принцип цензурування. Схематично це має такий вигляд (схема А):

$$1 + 1 v 1 + 1 v 1 v 1 v 1 + 1 \text{ (A)}$$

У розкритті психологічного стану героїні пісні особливе навантаження припадає на фортепіанну партію. Її фактура змінюється залежно від емоційного відтінку розповіді: вона містить або елементи хорової підголосковості, або арпеджіато, що нагадує звучання бандури. Або в інтерлюдії та інструментальному завершенні з'являються імпресіоністично витончені пасажі, які нагадують шелест листя та легке повівання вітру. У звучанні пасажу мов би відчутні стрімкі та легкі розсипи цимбалів, улюбленого народного інструмента багатьох регіонів Правобережжя. Для виконання цих пасажів Л. Ревуцький радив використовувати ліву педаль.

4. «Моя мила, премила...». У листі до Дмитра Ревуцького, брата композитора, Ф. Колесса писав: «Се гарна й щиро народна пісня з Лемківщини. Слово "фраїр" вживається в тамошньому говорі в значенні "милий"» (Ревуцький, 1928, с. 3). Цю пісню Л. Ревуцькому також передала вчителька С. С. Замора.

У творі розкрито трагедію парубка, який усвідомив неможливість шлюбу з коханою дівчиною. З перших же слів поетичного тексту відкрито лунає крик душі, відчайдушний лемент закоханого. Ці ж почуття становлять і емоційний зміст

фортепіанного вступу, інтонаційно заснованого на матеріалі першої фрази пісенної мелодії.

Ця фраза буквально «кричить» у зал на *f* біллю молодого людини. Різкий контраст вносить друга фраза, яка виконується на *p*, відбиваючи вболівання юнака за долю коханої, яку, можливо, уже сватають за нелюбів. Композитор перериває його слова рухливими пасажами, що асоціюються з поривами вітру. У тексті пісні юнак сподівається, що вітер донесе його голос до коханої дівчини. Радимо дотримуватися варіанту педалізації фортепіанного вступу, який запропонував автор у виданні 1928 р. У виданнях циклу 1969, 1970 та 1983 рр. позначка авторської педалізації відсутня.

Різнобічно розкривається характер героя у фортепіанній партії. Музичні інтонації в тактах 7–8 та 24–26 мають ласкаве, ніжне звучання. Їх можна трактувати як колискову, якою юнак хоче заспокоїти дівчину, уберегти її від біди, якою мати заспокоює дитину перед сном. Водночас жалібні мотиви надають трагічного відтінку.

Особливої уваги виконавців вимагає кульмінаційний епізод пісні – такт 35. Л. Ревуцький доводить звучання голосу та фортепіано до *f* і різко його обриває. Піаніст повинен точно, одночасно з голосом, зняти педаль, припинити звучання. Утворюється цезура, яка посилює смислово кульмінацію твору, підкреслює подачу слів «З ким ти до шлюбу підеш...».

Триразове проведення початкової поспівки з фортепіанного вступу в кінці пісні (у середньому голосі партії правої руки й у верхньому голосі партії правої руки такти 37–39) підкреслює нерозв'язність проблеми, а в драматургічному сенсі утворює інтонаційну арку, яка «цементує» форму твору в цілому. На її виразне проведення піаніст має звернути особливу увагу.

Останні два синкопованих акорди у фортепіано мають прозвучати мов важкий подих. Щоб яскраво відчутною стала цезура, перед першим синкопованим акордом піаніст обов'язково повинен зняти праву педаль.

У двох останніх тактах партії соліста композитор виписує цезуру, яка перед останнім висловом «не будеш» контрастує плавкому імітаційному рухові музичного матеріалу в концертмейстера.

5. «На вулиці скрипка грає...». Хоча ця пісня широковідома по всій Україні, усе ж Л. Ревуцький спирався на конкретний варіант, записаний з голосу О. Д. Петляш.

Музика фортепіанного супроводу передає активну життєву енергію, жвавість і веселість вдачі молодого дівчини, яку мати не пускає гуляти на вулицю. Проте дівчина не засмучується, бо знаходить вихід із ситуації, запрошуючи молодь до себе додому. У селянській традиції саме так: у хаті когось з односельців влаштовували вечорниці, де збиралася молодь для розваг. Атмосфера молодіжної вечірки із селянським оркестром, який складається з однієї-двох скрипок, цимбалів, контрабасу, передається звуками фортепіано на основі прийому звуконаслідування – використання «порожніх» квінт, акордів вузького розташування, типових для виконавської техніки фольклорного музикування.

«Пружність» фортепіанного вступу створюється синкопованою ритмічною фігурою на початку першого й третього тактів і настійним утвердженням чистої квінти. Вона має звучати яскраво та дзвінко, немов «зависаючи» у повітрі. До-

торкання до клавіатури має бути гострим, майже на стакато, з використанням прийому гри «з роля».

Піаністу варто звернути увагу на фактурні зміни в партії акомпанементу та інтонаційно підкреслити їх новизну. У тактах 20–24 треба чітко й виразно показати висхідний рух у басовій партії, яка є складником прихованого двоголосся в партії лівої руки.

Співаку та піаністу, які використовують у роботі видання 1969, 1970, 1983 рр., варто знати, що сам Л. Ревуцький у редакції 1928 р. пропонує після закінчення другого куплету перейти на початок пісні й ще раз повторити перший і другий куплети. Водночас темп бажано трохи прискорити й тільки після повторення звернутися до виконання третього куплету. Ефектно буде звучати пісня, якщо перед останніми трьома тактами зробити цезуру, люфт, які раптово припинять рух шістнадцятками в правій руці фортепіанної партії.

6. «Як ми прийшла карта...». Історію виникнення та популяризації цієї «широконародної з Лемківщини» (за визначенням Ф. Колесси) пісні пояснює В. О. Щепотьев у листі до брата композитора від 24.08.1927 р.: «Це – рекрутська пісня з Закарпаття. Року 1915 українські Січові Стрільці стояли там по селах, звідтіл рознесли цю пісню й спопуляризували її в Галичині. Вони трохи змінили її мову, надавши їй загальноукраїнських рис» (Ревуцький, 1928; С. ІУ).

У першому куплеті піаністу слід звернути увагу на синкопований бас (d великої октави), який сприймається як відгомін церковного дзвону по трагічній долі двох молодих закоханих. Виконувати цей звук треба м'якою атакою, вибудовуючи на ньому загальний колорит звучання твору.

У другому куплеті рекрут згадує про музикантів, що виконують чардаш. Левко Ревуцький супроводжує вокальну мелодію октавними фігураціями в правій руці піаніста, наслідуючи манеру гри на скрипці. У третьому куплеті в партії фортепіано тонко передано інтонації плачу. Увиразнення цезури перед заключним епізодом у виконанні як співака, так і концертмейстера посилює ситуаційний зміст останньої фрази: «Бо вона від мене дитя носить». На слові «дитя» піаністу слід у лівій руці особливо виразно зіграти октаву d. Її функція тут дуже важлива. Вона з'являється за три такти до кінця пісні, але тільки в басовому голосі. Хроматичні нашарування в інших голосах немов заперечують її утвердження, у будь-якому разі вони відтягають остаточну крапку. Емоційно-фонівий зміст останніх тактів – це звуковий образ важкого та глухого церковного дзвону, який сповіщає про трагедію, що сталася; дзвону, з якого розпочинався твір.

У драматургічному плані важливого значення набуває передостанній акорд, що складається зі звуків хроматичного затримання тонічного тризвуку. Ним немов би завершується остаточне руйнування долі рекрута, не залишаючи найменших сподівань на благополучне розв'язання життєвих проблем. Щоб посилити емоційний ефект від гармонічно загостреного звучання вертикалі, перед форшлагом потрібно зробити «мікроцезуру».

7. «Ох, і зажурились стрільці січовії...». У виданні 1970 р. ця пісня іде першим номером. У літературній редакції Д. Павличка вона отримала назву «Ох і зажурились стрільці молодії». Ця пісня потрапила до Л. Ревуцького через його брата, якому

про її виникнення розповів В. О. Щепотьєв: «Слова й музика Г. Купчинського (січового стрільця). Зложено в липні 1919 р., коли під тиском поляків (війна Галичини з Польщею) українські січові стрільці мушили перейти Збруч на бік Наддніпрянської України. Пісня була дуже розповсюджена» (Ревуцький, 1928, с. 4).

Глибоко патріотична за своїм змістом пісня увібрала страшні сторінки з трагедійної історії українського народу, сини якого гинули або на полі бою за свободу, або у рабстві на важких нелюдських роботах.

У редакції 1928 р. пісню подано в тональності f-moll. Однак у разі виконання циклу високим голосом сопрано краще в цій пісні використати тональність g-moll. Так кульмінація твору на словах «вернуться ще тії стрільці січовії...» прозвучить більш яскраво, більш упевнено.

Як і в багатьох інших, фортепіанний супровід цього твору відзначається поліфонічним переплетенням різних образних планів. На фоні військових сигналів тонічної октави в правій руці звучать ритмоінтонації похоронного маршу. У третьому куплеті похоронний марш трансформується в марш перемоги. А фортепіанне закінчення, в якому можна почути повнозвучне оптимістичне звучання симфонічного оркестру, передає надію стрільців бачити Україну вільною, сильною та могутньою державою.

Особливої виконавської майстерності вимагає епізод, що розпочинається з такту 14. Тут потрібно досягти ефекту відлуння вокальної партії в басовому голосі. Таке виконання буде сприяти посиленню сприйняття змісту слів, викличе глибокі співпереживання у слухачів.

У другому куплеті музична тканина фортепіанного супроводу ще більше поліфонізується, відбувається переплетення різних за своїм характером тематичних елементів. У партії правої руки (*Meno mosso*) у верхньому голосі з'являється сумний, кантиленний розспів. У фортепіанній партії вимальовується розшарування фактури. Піаністу важливо «не загубити» підголосок у середньому голосі партії лівої руки.

Певні складнощі можуть виникнути під час виконання кульмінаційного епізоду, який у другому куплеті припадає на слова «батьками орати, матерями волочити». Це так звана «тиха» кульмінація (*pp*). Співаку та концертмейстеру слід зробити смислові цезури перед словами «батьками» і «матерями».

8. «*Їхав стрілець на війноньку...*». Заклучна пісня циклу «*Їхав стрілець на війноньку...*» була дуже популярною під час війни Галичини і Польщі та розповсюдилася по всій Україні. Мелодію Л. Ревуцький почув від О. Д. Петляш, а слова записав від М. М. Морозової з Полтавщини. Є версія, що мелодію пісні створив львівський композитор М. Гайворонський. У будь-якому разі у збірці воєнних пісень, виданій у Львові в 1922 р., пісню для чоловічого хору «*Їхав стрілець на війноньку...*» подано в авторстві М. Гайворонського.

Музична тканина фортепіанного вступу охоплює два пласти. У партії правої руки звучить головна тема, яка нагадує маршову похідну пісню, у партії лівої руки музичну тканину організовує та дисциплінує пружний ритм, утворений на основі вісімкового пульсу, що нагадує цокіт кінських копит. Концертмейстеру треба добре тримати темп, кожного разу трохи підкреслюючи першу й другу долі такту. Тут важливо зберегти гостроту та чіткість акомпанементу протягом

усієї куплетної форми. Педаль бажано використовувати дуже коротко, захоплюючи першу вісімку такту.

У п'ятому такті вступу в партії правої руки піаністу необхідно відокремити й виразно «промовити» тріоль, щоб слухач міг почути імітаційне звуконаслідування похідного сигналу труби або барабана. Піаніст повинен розподілити вагу другого або третього пальця правої руки на всі три ноти, які утворюють цю фігуру.

Фортепіанна фактура другого куплету відзначається розмаїттям штрихів і ритмічних фігур. У тактах 9–16 знову відчутний «барабанный» дріб, який перебивається самотніми вигуками, що їх відтворюють звуки *b* і *es* у правій руці. На цих нотах бажано використовувати дуже коротку педаль. Вони мають прозвучати як постріли, які доведуть стрільця до могили. Виконувати їх треба дзвінко, використовуючи прийом звуковидобування нот «з рояля».

У четвертому куплеті «порожні» квінти в лівій руці віддалено нагадують подзвін за трагічною долею стрільця та його коханої. Ці інтервальні співзвуччя слід виконувати м'якою кистю, немов «дістаючи» об'ємне дзвонове звучання з рояля.

Різко, одним коротким акордом, який утворюють звуки партій обох рук (квінта в басу і «самотнє» *g* в лівій руці), Л. Ревуцький припиняє звучання музики циклу. Герой оповіді вмирає, серце його перестає битися. Таке завершення циклу надає йому рис трагедійності.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше сформульовано сучасне авторське рішення виконавських завдань вокального циклу, завдяки чому досягли інверсії притаманних регіональним стильовим особливостям фольклору Галичини, Гуцульщини, Буковини поглядів щодо відтворення національної характерності мелодики пісень, своєрідної ритміки, манери інтонування під час виконання вокального циклу Левка Ревуцького «Галицькі пісні». Доведено, що цей опус 14 є саме «вокальним циклом», а не «збіркою пісень», у разі виконання якого бажано схилитися до першої редакції нотного тексту, виданого в 1928 році.

Висновки

Отже, констатуємо викладені акценти дослідження інверсійних процесів і певне їх узагальнення, зазначимо таке. *Наведені результати мають практичне значення для теорії та досвідів виконавського сьогодення, а також перспективи для подальших досліджень інверсійних підходів щодо виконання вокальних циклів.* Саме тому, що вокальні цикли – це та жанрова форма, яка концентрує в собі найбільш яскраві художньо-творчі досягнення, що є характерними для вокальної музики в цілому. Синтетична музично-поетична основа жанру дає змогу студентам-піаністам і співакам ближче ознайомитися як з творчістю українських майстрів поетичного слова, так і зі зразками високої поезії інших народів світу. Вивчення українського вокального циклу надалі дасть змогу молодим музикантам диференціювати наявне багатство циклічних камерно-вокальних форм і відкривати для себе та слухачів істинно високі зразки цього своєрідного й цікавого жанру.

Необхідно зазначити, що циклічне поєднання обробок народних пісень, які з'явилися ще у творчості Людвіга ван Бетховена та Йозефа Гайдна, стало досить типовим явищем ХХ століття і розповсюдилося у творчості інших композиторів загалом. Важливо підкреслити, що визначним поштовхом для звернення до цього жанру були враження від українського фольклору композиторів, таких як Л. Ревуцький, І. Стравінський, Ю. Іщенко та інших, перспективи досліджень творчості кожного з яких мають неоціненне значення для сучасності.

Розгляд основних завдань піаніста в роботі над вокальним циклом Левка Ревуцького «Галицькі пісні» вказує на те, що виконання в перспективі постійно потребує від співака та концертмейстера глибокого знання народних традицій музикування українських пісень, розуміння особливостей фольклору західно-українського регіону, ознайомлення з відповідними сторінками історії українського народу і, звичайно, опанування широкого арсеналу виконавських прийомів і доброї техніки.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Булат, Т. П. (Упоряд.). (1983). Чарівна гілка вокальної лірики. В *Українські класичні романси*. Київ: Музична Україна.
- Гордійчук, М. М. (1973). Микола Леонтович. В *На музичних дорогах* (с. 123–124). Музична Україна
- Горюхина, Н. (1985). Творчество Л. Ревуцкого (черты стиля). В *Очерки по вопросам музыкального стиля и формы* (с. 100–109). Музична Україна.
- Клин, В. Л. (1972). *Ревуцький – композитор - піаніст*. Наукова думка.
- Колодуб, І. (1984). *О народнопесенных традициях Украинской вокальной школы*. Музична Україна.
- Ревуцький, Д. М. (Ред.). (1928). Левко Ревуцький. В *Галицькі пісні* (Op. 14, Вип. 1). Книгоспілка.

REFERENCES

- Bulat, T. P. (Comp.). (1983). Charivna hilka vokalnoi liryky [A magical branch of vocal lyrics]. In *Ukrainski klasychni romansy* [Ukrainian classic romances]. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Goryukhina, N. (1985). Tvorchestvo L. Revutskogo (cherty stilya) [Creativity L. Revutsky (features of style)]. In *Ocherki po voprosam muzykal'nogo stilya i formy* [Essays on musical style and form] (pp. 100–109). Muzichna Ukraina [in Russian].
- Hordiichuk, M. M. (1973). Mykola Leontovych [Mykola Leontovych]. In *Na muzychnykh dorohakh* [On musical roads] (pp. 123–124). Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Klyn, V. L. (1972). *Revutskiy - kompozytor - pianist* [Revutsky is a composer and pianist]. Naukova dumka [in Ukrainian].
- Kolodub, I. (1984). *O narodnopesennykh traditsiyakh Ukrainskoy vokal'noy shkoly* [About the folk song traditions of the Ukrainian vocal school]. Muzichna Ukraina [in Russian].
- Revutskiy, D. M. (Ed.). (1928). Levko Revutskiy [Levko Revutskiy]. In *Halytski pisni* [Galician songs] (Or. 14, Is. 1). Knyhospilka [in Ukrainian].

INVERSION OF THE CONVENTIONAL VIEW TO THE PERFORMANCE OF THE VOCAL CYCLE "GALICIAN SONGS" BY LEVKO REVUTSKYI AT THE PRESENT HISTORICAL STAGE

Nina Grechyshkina

Associate Professor; e-mail: morozov1110@hotmail.com; ORCID: 0000-0003-4368-0694

Luhansk State Academy of Culture and Arts,

Associate Professor of the Department of Musical Art,

Professor of the Department of Concertmaking

Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv, Ukraine

Abstract

The purpose of research. The purpose of the article is to deepen the performing understanding of the uniqueness of Levko Revutskyi's vocal cycle "Galician Songs" (Op. 14) among performing musicians, teachers, and students of piano classes of concertmaster training, as well as in solo singing classes. **Research methods.** The methods used are the analysis of musical texts of different editions, the results of research on the problem of the twentieth and twenty-first centuries, methods of analogies and generalisations, as well as the synthesis of the experience of contemporaries and one's own experience. **The scientific novelty** of the research lies in the fact that for the first time, the solution to the performance tasks of the vocal cycle was formulated, thanks to which we achieved the inversion of the views inherent in the regional stylistic features of the folklore of Galicia, Hutsul region, and Bukovyna regarding the reproduction of the national characteristics of the melody of songs, a peculiar rhythm, and the manner of intonation during the performance of the vocal cycle of Levko Revutskyi "Galician songs". It has been proven that this opus 14 is precisely a "vocal cycle" and not a "collection of songs". **Conclusions.** It has been determined that the synthetic musical and poetic basis of the genre allows singers and piano students to become more familiar with the works of Ukrainian masters of the poetic word, as well as with examples of high poetry of other peoples of the world. For example, composers L. Revutskyi and Yu. Ishchenko (the cycle "Calendar Songs") and others, whose perspectives on the work of each of them are invaluable for the present. It is revealed that the content of the main tasks in the work on Levko Revutskyi's vocal cycle "Galician Songs" indicates that its performance in the future will constantly require from the singer and concertmaster a deep knowledge of the folk traditions of music-making of Ukrainian songs, understanding of the peculiarities of the folklore of the Western Ukrainian region, acquaintance with the relevant pages of the history of the Ukrainian people and, of course, mastering a wide arsenal of performance techniques and good technique.

Keywords: Ukrainian folk song; vocal cycle; composer; pianist; concertmaster; inversion



DOI: 10.31866/2616-759X.6.1.2023.276718

УДК 792.02(477)-021.464-028-047.27

САМОПРЕЗЕНТАЦІЯ ТА САМОІДЕНТИФІКАЦІЯ У СВІТІ УКРАЇНСЬКОЇ СЦЕНОГРАФІЇ ВІД ЧАСІВ АВАНГАРДУ ДО СЬОГОДЕННЯ

Лілія Данилейко

кандидат мистецтвознавства;

e-mail: bevziuk-voloshyna@ukr.net; ORCID: 0000-0003-3007-3254

Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

Анотація

Мета дослідження – вивчити особливості самопрезентації та самоідентифікації української сценографії за кордоном на прикладі визначених мистецьких подій від часів українського авангарду до сьогодення. У статті окреслено світовий контекст розвитку сценографії, проведено паралелі з урахуванням найбільш цікавих світових імен у галузі театрального мистецтва та зазначено, в яких саме подіях і творчих проєктах брали участь українські митці в різні часи. Українська сценографія з 20–30-х років ХХ століття зазнала світового визнання. Обґрунтовано також початок радянської ізоляції та «відлиги» у 60-х роках. Розкрито поступову самоідентифікацію митців як саме українських, а не радянських (російських). Завдяки аналізу останніх досліджень у галузі сценографії та застосуванню **методу** історичного та мистецтвознавчого аналізів можемо зробити висновок, що українська сценографія змогла вийти на повноцінну самопрезентацію лише з часів незалежності.

Наукова новизна. У статті вперше розкрито аспект української сценографії з погляду важливих подій цієї галузі й участі саме українських театральних художників у цих подіях. **Висновки** статті дають змогу дослідникам сценографії та театру ретельніше звернути увагу саме на міжнародні події в цій галузі та на участь українських театральних художників у них. Зокрема, від першої отриманої всесвітньо визнаної нагороди – Золотої медалі Вадима Меллера крізь радянські часи і участь у Празьких Квадрієнале та Вільнюських бієнале до сьогодення та участі українських художників у Тбіліському бієнале та Празьких Квадрієнале за часів незалежності. Перед нами подвійне завдання – якісно презентувати українську сценографію на міжнародних форумах. І водночас постійно ідентифікувати наших митців минулих часів саме як українських.

Ключові слова: сценографія; сценограф; самопрезентація; ідентифікація; театр; вистава; світло; візуальний образ; простір

Постановка проблеми

Актуальність статті полягає в розкритті сучасних проблем у галузі української сценографії. Порушення проблеми щодо участі українських театральних

художників у міжнародних профільних подіях дасть змогу окреслити майбутні перспективи не тільки театральних художників, а й театального українського мистецтва в цілому. Проаналізувавши минулі міжнародні події та участь українських сценографів у них, намагаємося окреслити дорожню карту та зрозуміти шлях руху на наступі роки.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Сьогодні сценографію в Україні активно досліджують такі театрознавці та мистецтвознавці, як В. Фіалко (2016), Н. Владимірова (2008), О. Ковальчук (2019); багато уваги приділяють періоду авангарду Д. Горбачов (2020) та Г. Коваленко (2006) тощо. Аналіз останніх досліджень і публікацій про українську сценографію говорить про те, що саме про міжнародні події в галузі сценографії пишуть мало і непослідовно. Скоріше це лише додаткова інформація до аналізу робіт того чи того митця. Цікаво звернути увагу саме на момент самопрезентації, оскільки театральні художники України від початку зародження професії та до сьогодні мають цікавий шлях і водночас певні проблеми з участю в міжнародних галузевих подіях. Саме тому **мета статті** – розглянути на прикладі визначених мистецьких подій (від часів українського авангарду до сьогодні) особливості самопрезентації та самоідентифікації української сценографії за кордоном. Окреслити світовий контекст розвитку сценографії, провести паралелі з урахуванням найбільш цікавих світових імен у галузі театального мистецтва та зазначити, в яких саме подіях і творчих проєктах брали участь українські митці в різні часи, адже українська сценографія з 20–30-х років ХХ століття зазнала світового визнання. Обґрунтувати початок радянської ізоляції та «відлиги» у 60-х роках. Розкрити поступову самоідентифікацію митців як саме українських, а не радянських (російських). Розвідку завершуємо дослідженням сучасних поступів української сценографії за кордоном.

Виклад основного матеріалу

Зовнішня репрезентація творчості українських театральних художників й активне сприйняття їх у світі розпочалися ще в період розквіту українського сценічного авангарду. Перший поштовх до самоідентифікації творчості українських театральних художників дала київська школа Олександри Екстер (1882–1949) на Фундуклеївській вулиці. Ще задовго до київської студії (на початку 1906 року) художниця вперше поїхала в Париж. Це була її весільна подорож, тоді ж зав'язалися її знайомства з паризькими художниками. З 1908 року поїздки О. Екстер за кордон стали постійними.

У 1918 році мисткиня відкрила в Києві Майстерню декоративного мистецтва, де збиралися всі творчі люди міста. У студії працювали майбутні сценографи: Павло Челіщев, Вадим Меллер, Анатоль Петрицький, Олександр Хвостенко-Хвостов; живописці: Ель Лисицький, Соломон Епштейн, Олександр Тишлер, Ісаак Рабинович. Багато з її учнів роз'їхалося по всьому світу. Вона згуртувала

однодумців новітнього мистецтва, організувала виставки, які засвідчили наявність авангарду в Україні («Ланка» (1908) та «Кільце» (1914)), випускала мистецький альманах «Гермес» (1919).



Рис. 1. Екстер О.

Ескіз костюма для Ельзи Крюгер,
вистава «Іспанський танок»,
1920 р., м. Одеса. Колекція МТМКУ

У 1918 році в доповіді на Всеукраїнському з'їзді представників художніх організацій О. Екстер (2005, с. 259) з прикрістю зазначала: «Артист, режисер і художник представлені самі собі. Контакт, що зв'язує їх творчу роботу в одне ціле, ледве почувується, ледве намічений <...>, треба погодити творчість артиста, режисера, художника і електротехніка, зробити цю творчість справді колективною». Художниця прагнула максимальної взаємодії та співпраці між художником і режисером. Що власне і продемонстрували її роботи в театрі в 10–20-х роках, які водночас засвідчували самобутність українського авангарду у світі. Її співпраця з режисером Олександром Таїровим, вихідцем з України, у Москві в Камерному театрі (вистави: «Фаміра-кіфаред», 1916; «Саломея», 1917; «Ромео та Джульєтта», 1921), з балетмейстеркою Ельзою Крюгер в Одесі (рис. 1) та інші роботи демонстрували не тільки новації, а й вписували українських сценографів у світовий контекст.

Після 1924 року життя художниці продовжилося в Парижі, і зв'язки з Україною здійснювалися лише завдяки приїздам друзів. Сьогодні пів світу сперечається, кому належить творчість О. Екстер. Розглянувши історію перебування в Києві, сміливо можна зазначити її вплив на цілу плеяду українських художників, зокрема саме сценографів. Водночас маємо зафіксувати і зворотний вплив. Художниця всотала елементи народної української творчості – колір, ритм, експресію. Усе це виливалося на сцену в її тривимірних просторах, в яскравих костюмах.

Безумовно, у питанні становлення професії сценографа в Україні та презентації творчості у світі велике місце займають Мистецьке об'єднання «Березіль» та Молодий театр, де режисер-новатор Лесь Курбас (1887–1937) працював і з художниками, зокрема з Анатолем Петрицьким (1895–1964) та Вадимом Меллером (1884 – 1962), беручи курс на європеїзацію.

Щодо репрезентації українських театральних художників у світі, то А. Петрицький світову славу за кордоном здобуває не зі сценографією, а з живописом. Картина «Інваліди» А. Петрицького була на Венеційському бієнале 1930 року й отримала там надзвичайно високу оцінку. Після чого кілька років подорожувала Америкою у складі виставки картин, про які багато писала європейська преса.

Художник В. Меллер, здобувши початкову освіту в різних школах Єревана та Тіфліса, з 1903 до 1908 року вивчав право у Київському університеті. Паралельно з 1905 по 1908 рік навчався у Київському художньому училищі. У 1905 році відві-

дав Женеву, де брав уроки в приватній художній школі Франца Рубо. У 1908 році за рекомендаціями Ф. Рубо продовжив навчання у приватній школі графіки та малювання Хайнріха Кніра в Мюнхені. Після закінчення Київського університету з 1909 по 1912 рік здобував художню освіту в Академії витончених мистецтв у Мюнхені, де навчався у творчій майстерні Ангело Янка. Зблизився з творчою групою художників-експресіоністів «Синій вершник». У 1912–1914 рр. працював у «Вільних майстернях» у Парижі, навчався в майстерні А. Бурделя. Брав участь у виставках «Салону незалежних» (1913) та «Весняного салону» (1914). Під час свого закордонного навчання став членом Міжнародного товариства мистецтва та літератури. Після повернення до Києва відвідував школу О. Екстер. В. Меллер був головним художником «Березоля» протягом дванадцяти років (1922–1933 рр.). У виставах «Газ» (1923), «Рур» (1923), «Джиммі Гіггінс» (1923), «Машиноборці» (1924), «Людина-маса» (1924), «Макбет» (1924) він вводив елементи конструктивізму й експресіонізму на сцену. Його цікавила динаміка.

Саме Вадим Меллер став першим художником, який чітко асоціювався з Україною та здобув високу світову нагороду в галузі сценографії. У 1925 році він отримав Золоту медаль за конструктивістський макет до вистави «Секретар профспілки» Лероя Скотта в Парижі на Міжнародній виставці декоративного мистецтва (рис. 2). У тому ж році взяв участь у Міжнародній виставці театрального мистецтва в Нью-Йорку. Став членом Асоціації революційних художників України.

Т. Руденко, окреслюючи входження українського сценографа до тодішніх світових тенденцій, зазначає:



Рис. 2. Фото. Вадим Меллер з макетом до вистави «Секретар профспілки». Мистецьке об'єднання «Березіль», 1924 (Скотт, 2021)

У 1927 році, майже після п'ятнадцятилітньої перерви, Меллер знову відвідав Німеччину, де занурився у культурне життя, відвідав театри, виставки, спостерігав за архітектурою міст. Тож, дуже цікаво проаналізувати реакцію вже сформованого українського митця на художні процеси в цій країні. Свої враження він виклав у окремій статті. На початку тексту Вадим Меллер відзначає роль дизайну середовища як першооснови для продуктивної мистецької роботи і повсякденного життя. Художник із захопленням описує стрічки чудових асфальтованих доріг, уквітчані будинки, вулиці і площі. Помічає на цілому плануванні і в деталях продуманий декоративний бік та цілковиту емансипацію архітектури від канонізованих форм. Також приділяє багато уваги живопису, театральним постановкам і жанрам, кіновиробництву, моді, рекламі. Серед лівого флангу митців виділяє Баугаузу і Дессау. (Руденко, 2020, с. 126)

А далі були знакові постановки з Лесем Курбасом за творами М. Куліша «Народний Малахій» (1928), «Мина Мазайло» (1929), «Маклена Граса» (1933). Поруч з іншими профільними студіями під егідою Леся Курбаса В. Меллер заснував художню (макетну) майстерню. Якби не завадили події 1930-х років, національну школу сценографії було б започатковано тут. Якби Лесь Курбас не зазнавав нищівних репресій, якби він мав вільні можливості творчої самореалізації та гастрольної діяльності, то зараз українська сценографія мала б доступ до всіх міжнародних подій. На жаль, цього всього не сталося. Після арешту та розстрілу Леся Курбаса та Миколи Куліша В. Меллер продовжував працювати в «Березолі» до 1946 року, який перейменовано у Державний театр ім. Т. Г. Шевченка.



Рис. 3. «Інсценізація українського авангарду 1910–1920 років» (Мудрак & Руденко, 2015)

78

Через багато-багато років реабілітації імені Леся Курбаса та через нові дослідження українці дізнавалися про втрачені можливості й убиті в зародках потужні ідеї, що однозначно відкидало українську сценографію на багато років назад. Лише у 2015 році український авангард з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України (далі – Музей) поїхав до Нью-Йорку. На виставку «Інсценізація українського авангарду 1910–1920 років» (рис. 3) з фондів Музею відібрано 128 першокласних творів вітчизняних театральних

художників, які потужно презентували явище національного сценографічного авангарду. Саме на цій виставці голосно й однозначно ідентифіковано українських сценографів. Представлено роботи всесвітньо відомої художниці Олександри Екстер, творчість якої пов'язана з витоками української авангардної сценографії. А також роботи корифеїв світового кубофутуризму та конструктивізму, зокрема Анатолія Петрицького, Вадима Меллера, Олександра Хвостенка-Хвостова. Представлено ескізи костюмів і декорацій 13 визначних українських сценографів, серед яких Борис Косарев, Майя Симашкевич, Марк Епштейн, Валентин Шкляєв, Кость Єлева та ін.

Задовго до 2015 року (з 1922 р. по 1991 р.) тривала епоха Радянського Союзу. На жаль, під час Радянського Союзу, долаючи основний напрям мистецтва – соцреалізм, українські сценографи знову залишалися у внутрішньому процесі. Доля українських митців була приречена на виживання, асиміляцію, мімікрію, еміграцію. Переживши репресії 30-х рр., Голодомор, Першу і Другу світові війни, приєднання в 1939 році Західної України до Радянського Союзу, митці театру встигали оговтатись і займатися внутрішнім розвитком. До 60-х років, коли розпочалася так звана хрущовська відлига, не мали можливості гідно презентувати у світі українську сценографію (ні її минулі здобутки, ні сучасний процес).

Вагома світова подія в галузі сценографії сталася тоді, коли у 1967 році заснували Празьке Квадріенале (Prague Quadrennial). Цей форум є постійним, відбувається раз на чотири роки; саме він створив і підтримує професійне мережування сценографів усього світу.

У Першому Квадріенале 1967 року взяв участь Давид Боровський (1934–2006). Незважаючи на те що з 1966 року працював переважно в Москві і його київський період було фактично завершено, на Квадріенале він демонстрував свою досить прохідну роботу в Одеському драмтеатрі «Погляд в криницю» (1966 р.).

Українські сценографи вперше широко презентують свої роботи у Празі в 1971 році. Від Радянського Союзу в складі української секції участь у форумі взяли: Данило Лідер (1917–2002), Федір Нірод (1907–1996), Євген Лисик (1930–1991) та Давид Боровський (1934–2006). Останній був зазначений як художник Театру ім. Лесі Українки у Києві, незважаючи на те що з 1966 року працював переважно в Москві й на цьому Квадріенале презентував роботи Московського театру драми і комедії на Таганці. Поруч з українцями були такі відомі художники з Росії, як Валерій Левенталь, Едуард Кочергін, Сергій Бархін, Микола Акімов, Борис Месерер, Вадим Риндін, Олександр Васильєв та ін. А також грузинські художники та потужні сценографи балтійських країн. Куратор радянської секції Леонід Зайцев у каталозі Квадріенале зазначав:

Творчість театрів різних народів характеризується індивідуальністю і шириною його пошуку. Традиція грузинського театру, яка підкреслює його сьгоднішні успіхи, майстерність українських сценографів, досконалий підбір матеріалів з боку балтійських сценографів – усе це є доказом яскравих театральних подій у нашій країні. <...> Наша експозиція – від студентів до академіків (митці від двадцяти до сімдесяти). Звідси різні покоління, різні школи і тут представлені усі тенденції радянської сценографії. (Зайцев, 1971, pp. 335–336)

Виокремлення українських художників на цій міжнародній події було дуже фіктивне. Ніхто із закордонних представників не звертав уваги на зазначення міста, де працював той чи той художник, і, звісно, не проводив ніяких досліджень щодо відокремлення України від інших республік великої єдиної держави.

Важко говорити, що тоді хоч якось відбувалася самоідентифікація наших митців у світі. Проте цікаво, що саме презентували українські художники на міжнародному форумі. Данило Лідер представляв свої напрацювання до вистави «Ярослав Мудрий» І. Кочерги, реалізованої в Театрі ім. І. Франка (Київ, 1969 р.), Є. Лисик – «Ромео та Джульєтта» С. Прокоф'єва (1968 р.) та «Відьму» В. Кирейка за поемою Т. Шевченка (1968 р.) з Театру опери та балету ім. І. Франка (Львів). Ф. Нірод також презентував «Ромео та Джульєтта» С. Прокоф'єва (Київський театр опери та балету ім. Т. Шевченка). Бачимо, що в більшості

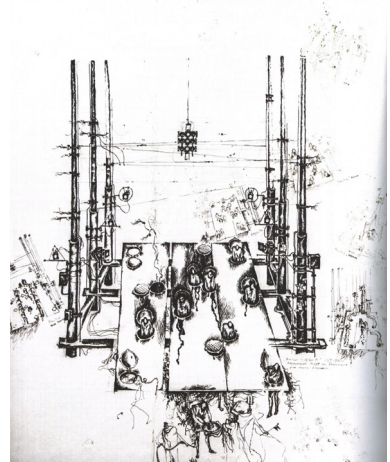


Рис. 4. Фото ескіза макета «Кар'єра Артуро Уї» Б. Брехта, 1975 р., м. Хмельницький (сценограф Д. Лідер). Театр ім. Г. І. Петровського. Фото Л. Данилейко

вони показували свої роботи, пов'язані з українським першоджерелом та українською тематикою. Можливо, це було свідоме бажання чіткої ідентифікації, можливо, просто збіг поточних робіт у театрах.

У 1975 р. участь в Празькому Квадріенале знову беруть Д. Лідер (оформлення вистав: «Кар'єра Артуро Уї» Б. Брехта у Хмельницькому театрі ім. Г. Петровського, 1975 р. (рис. 4); «Таке довге, довге літо» І. Зарудного у Театрі ім. І. Франка, 1974 р.) та Є. Лисик (оформлення вистави «Тіль Уленшпігель» Є. Глебова, Театр опери та балету ім. І. Франка, Львів, 1975 р.). Д. Боровський уже був як головний художник Московського театру драми і комедії на Таганці, презентував свої роботи з Москви (МХАТ) та Угорщини, тому сприймати його як українського сценографа вже було дуже складно.

У каталозі з приводу тогорічної радянської експозиції куратор Е. Ракітіна зазначала:

Останнім часом розробки в цій галузі характеризуються численними запитамми щодо аспектів проектування виробництв. Ці пошуки не мають ні спільного знаменника, ні єдиної тенденції, що переважає в суспільстві. Унікальні великі школи сценографії, які розвинулися в багатьох радянських республіках, відіграють важливу роль у цьому контексті. Робота сценографів широко переосмислена та представлена на всіх виставках графічного мистецтва. Також формується нова традиція з організації міжреспубліканських Трієнале сценографії. (Rakitina, 1975, pp. 559–562)

З цього допису видно, що радянська влада не просто підтримувала участь у міжнародному форумі сценографії в Празі, а й стимулювала внутрішні республіканські виставкові форуми, де сценографи республік мали можливість обмінюватися досвідом. Інше питання, чи всі найталановитіші митці отримували право виїзду на міжнародні події? Стосовно української секції є повне усвідомлення, що найкращі все ж таки мали можливість демонструвати свої напрацювання. Хоча вже в наступних Празьких Квадріенале 1979 р. та 1987 р. Д. Лідер знову брав участь сам, як єдиний представник від України. Чому кількість сценографів від України зменшувалася? Питання відкрите.

У 1983 році Д. Лідер сприятиме участі своїх учнів у Празькому Квадріенале. Окрім плідної роботи в Театрі ім. І. Франка на посаді головного художника, він водночас у 1973–1980 роках викладав на кафедрі живопису та композиції Київського художнього інституту, де в 1975–1980 роках став керівником театральної майстерні. А з 1990 року він продовжив викладати (водночас став керівником майстерні). З 1994 року – професором кафедри живопису і композиції Української академії мистецтв. Отже, у 1983 р. учасниками Празького Квадріенале стають молоді сценографи, такі як Марія Левитська (нар. 1955), Ігор Несміянов (нар. 1949), Наталія Рудюк (нар. 1952), які вперше засвідчують світу, що в Україні нарешті сформовано школу національної сценографії, яка була призупинена в майстернях Леся Курбаса – Вадима Меллера у 30-х роках. Сьогодні і вже протягом багатьох років зазначені сценографи й інші учні Д. Лідера формують ядро української сценографії.

За часів Радянського Союзу зароджується ще один вагомий міжнародний захід, в якому участь брали українські сценографи, – Вільнюське бієнале сценографії. У 1977 році Д. Лідер нагороджений золотою медаллю 2-ої Вільнюської бієнале за декорації до вистав-дилогій «Макбет» В. Шекспіра та «Кар'єра Артуро Уї» Б. Брехта (рис. 5).

Звісно, були успішні приклади співпраці українських сценографів із закордонними театрами, що також репрезентувало їхню діяльність світу. Усе ж такі ці театри були в радянському колі спілкування. Наприклад, Євген Лисик, який працював у Львові, у 1978–1980 рр. був також головним художником Мінського театру опери та балету в Білорусі; здійснював постановки в театрах як Києва, Донецька, Одеси, так і Москви, Ленінграда, Свердловська, Варшави, Скоп'є, Анкари. Так само Д. Лідер, який остаточно осів в Україні, і саме тут відбулося його повноцінне становлення як сценографа, продовжував співпрацю з російськими театрами.

Широкого виїзду за межі Радянського Союзу не було, як і чіткої самоідентифікації, що це саме Україна. Після розпаду СРСР ще довгі роки українських митців, особливо найкращих, називатимуть російськими. Варто лише згадати відому книгу російського дослідника сценографії В. Берьозкіна «Мистецтво сценографії світового театру. Том 6. Сценографи Росії. Давид Боровський. Данііл Лідер», яку видали у 2008 році, вже за часів незалежної України. Зараз час, коли ми повинні все наше чітко називати українським. Як здобутки минулого, так і теперішнє.

Після розпаду Радянського Союзу в 1991 році Україна переживала затяжні процеси стабілізації. Нашій державі, яка формувалася, мистецтво сценографії було не на часі. На жаль, фіксували від'їзд за кордон режисерів і сценографів. Найбільш відчутним відтоком у галузі сценографії стало те, що театральний художник Михайло Френкель (1937–2016) після довголітньої співпраці з Київським театром на Липках та викладацької, дослідницької діяльності виїхав у США, де продовжив реалізуватися з 1995 р. Більшість сценографів на тривалий час виїхала працювати до інших країн. Наприклад, Олександр Білозуб (нар. 1961) та Сергій Маслобойщиков (нар. 1957) співпрацювали з угорськими театрами. Олена Богатирьова (1963–2017) – з білоруськими театрами. Звісно, до 2014 року тривала співпраця з російськими театрами.

З приводу участі українців у міжнародних подіях, то ланцюжок треба було заново вибудовувати, докладати максимум зусиль у позиціонуванні культур-



Рис. 5. Фото. Сталева відьма з вистави «Макбет» за В. Шекспіром, 1977 р., експозиція Вільнюського бієнале, сценограф Д. Лідер. Фото Л. Данилейко

ної політики незалежної держави. Але цього ніхто не робив фактично перші два десятиліття незалежності. Тому в перехідному 1991 р. на Празькому Квадріенале від Радянського Союзу було всього троє учасників, а в 1995 та 1999 роках участь у Празькому Квадріенале вже брали Росія, Білорусь, Латвія та Литва, але не Україна.

Лише у 2003 році на Празьке Квадріенале їздили Марія Левитська (нар. 1955), головна художниця Національної опери України, та Андрій Александрович-Дочевський (нар. 1958), головний художник Театру ім. І. Франка. Україна як держава була ще не підготовлена до участі в таких міжнародних заходах. Саме тому у 2007 та 2011 рр. наша країна знову не брала участі в Празькому Квадріенале.

Лише у 2015 та 2019 році на Празькому Квадріенале з'являються так звані українські павільйони. У 2015 році «простір українського павільйону було вирішено як "сцену" театру кінетичних проєкцій творів художника Є. Лисика – проєкцій і ескізів вистав, макетів, завіс, палет та ін.» (Проскураков та ін., 2021, с. 118). Окрім великої завіси Є. Лисика з вистави «Ромео та Джульєтта», на екрані для проєкцій проєктувалися роботи театральних архітекторів зі Львова. Автори павільйону – професор В. Проскураков і його аспіранти.

У 2019 році створено й презентовано український перший повноцінний павільйон, чому посприятив Університет ім. Ед. Райерсона з Торонто (Канада). Куратор, а також професор сценографії Павло Босий, уродженець України, разом з професором Національного університету «Львівська політехніка» В. Проскураковим презентували павільйон про Є. Лисика – «Сотворіння Всесвіту». Інша частина павільйону зосереджувалася на творах п'яти українських сценографів лялькових театрів. Це були виключно жінки: Олеся Іщук, Інесса Кульчицька, Світлана Прокоф'єва, Оксана Шарій та Ольга Войткевич-Шевченко. В. Проскураков зазначає:

Ідеєю побудови простору, дійової організації та естетичного вирішення архітектури павільйону стала споруда для проведення «купальської драми» – видовища, що народилося і розвинулося в прадавні часи в Україні. Після того, як навесні 2019 року професор В. Проскураков реконструював загальний вигляд споруди «Купальського театру» і осучаснив його в матеріалах, конструкціях, технічному і технологічному обладнанні, узгодив масштаб павільйону із параметрами простору відведеного для нього організаторами PQ19, павільйон виготовили у Львові та змонтували у Празі напередодні відкриття Квадріенале. (Проскураков, 2019, с. 6)

На експозиції також мали можливість представити діяльність нещодавно відкритої Галереї сценографії у Львові (представники Богдан Полішук, Олег Онещак, Олег Татаринов та Анна Духовична) та кафедри архітектурного простору Національного університету «Львівська політехніка».

Щодо внутрішніх процесів незалежної України в галузі сценографії, то варто згадати постійні виставки сценографії, які ініціював театрознавець Сергій Васильєв у Інституті проблем сучасного мистецтва, а також роботу Галереї сценографії у Львові. Окрім постійного виставкового простору для українських сценографів, у Галереї сценографії у Львові започатковано Lviv Quadriennale of Scenography 2021.

Саме завдяки Галереї сценографії у Львові українські митці взяли участь у Тбіліському біенале сценографії 2020 / Tbilisi Biennale of Stage Design 2020 (рис. 6). Тбіліське біенале сценографії – важлива подія, яка збирає сценографів, дизайнерів театральних костюмів, театрознавців з різних куточків світу. Міжнародний форум у Тбілісі відбувається кожні два роки з 2016 р. У 2020 році учасниками події стали представники 11 країн, таких як Грузія, Італія, Канада, Польща, Китай, Вірменія, Казахстан, Росія, Білорусь, Сербія та вперше Україна. На жаль, у період пандемії мистецький форум відбувався в онлайн-режимі. Український павільйон розташований у Галереї сценографії у Львові за підтримки Львівської міської ради, а в Тбілісі, у Музеї історії Тбілісі / Tbilisi History Museum «Karvasla», демонстрували його відеопрезентацію.

На виставці представлено ескізи, макети та костюми таких художників, як Алія Меженіна (Київ), Ярослав Нірод (Київ, Львів), Богдан Поліщук (Київ), Дарія Зав'ялова (Львів), Олег Татаринів (Київ), Сергій та Наталія Ридванецькі (Черкаси), Наталія Денисова (Харків), Інесса Кульчицька (Львів), Олександр Білозуб (Київ). Куратори Олег Онещак і Богдан Поліщук пояснювали концепцію українського павільйону «Червоні лінії» так:

Співставляючи ескізи костюмів з військовими у формі, ескізи сценографії з бліндажами, обстріляними будинками та вулицями, бачимо, щодесь таке співставлення буде органічним і співзвучним,десь навпаки контрастним і недоречним. Але саме це і візуалізує стан українського театру, сценографію у контексті реальності. Це демонстрація вимушеної роздвоєності свідомості українських художників, які працюють над мистецькими проектами у країні, в якій іде війна. (Бевзюк-Волошина, 2020)

На думку кураторів, це мало допомогти відвідувачам Тбіліського біенале сценографії знайти ключ до розуміння сьогоdnішнього українського театру, України, українця.

У межах біенале також відбувся онлайн MasterLab, під час якого відомі практики поділилися своїм баченням мистецтва сценографії, та Міжнародний симпозіум спільно з Міжнародним центром OISTAT. До симпозіуму долучилися учасники з усіх континентів. Онлайн-формат навіть сприяв. Обговорювали великий спектр тем: проблеми мистецтвознавства, проблеми практиків і навчання, провідні тенденції сценографії різних країн.

У 2022 році відбулося Tbilisi Biennale of Stage Design 2022. Через війну від України змогли поїхати лише жінки: Людмила Нагорна, Марія Погребняк, Тетя-



Рис. 6. Афіша українського павільйону
Tbilisi Biennale of Stage Design 2020.
Фото Л. Данилейко

на Чухрій, Ольга Новікова, Юлія Заулична, Любов Душина. Вони взяли участь у 3-місячній лабораторії та представили український павільйон у жовтні у Тбілісі. Після приїзду додому презентували киянам результати лабораторії на Форумі під час війни UAScenography 2022 (рис. 7) в Інституті проблем сучасного мистецтва, чому посприяло ГО «Театральні простори» (куратори: Лілія Волошина (Данилейко), Анна Духовична та Сергій Васильєв). Форум об'єднав виставку, міжнародну онлайн-конференцію та відеозвернення тих учасників/учасниць, які змушені сьогодні залишатися за кордоном.

UA Scenography ФОРУМ ПІД ЧАС ВІЙНИ

15.11-30.11.2022

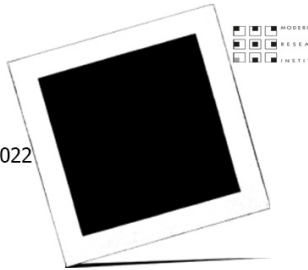


Рис. 7. Афіша «UAScenography. Форум під час війни», 2022. Фото Л. Данилейко

Щодо здобутків, то Галерея сценографії у Львові готує заявку на Празьке Квадріенале 2023 (куратор – Б. Поліщук). Віримо в можливість, прагнемо презентувати павільйон, що нарешті утвердить стабільність презентації українських сценографів у світі. Проте дуже не вистачає державної політики та підтримки цього

питання у важкі воєнні часи. Тут також прозвучала міжнародна спілька сценографів OISTAT (International Organisation of Scenographers Theatre Architects and Technicians), членом якої Україна досі не стала, на жаль. Тому ми залишаємось осторонь важливих світових процесів. OISTAT має представництва в багатьох країнах (заснована в Чехії, головний офіс на Тайвані). Без українського представництва наші художники не публікуються в каталогах OISTAT і не беруть участь у форумі World Stage Design, що відбувається раз на 4 роки в різних країнах (Торонто, Канада, 2005; Сеул, Північна Корея, 2009; Кардіфф, Велика Британія, 2013; Тайбей, Тайвань, 2017; Калгарі, Канада, 2022). Стати членом OISTAT – це також досить витратно для учасника.

Наукова новизна статті полягає в тому, що автор вперше розкриває аспект української сценографії з погляду важливих міжнародних подій цієї галузі й участі саме українських театральних художників у цих подіях.

Висновки

Українська сценографія завжди була потужною величиною, тільки, на жаль, через багаторічну «розмиту» межу між російськими й українськими художниками творчість наших провідних сценографів часто підпадала під розуміння «радянського», тобто «російського». З часів незалежності українські дослідники продовжували поступатися та «лагідно» ідентифікувати представників «свого» українського мистецтва. Саме тому перед нами сьогодні подвійне завдання – якісно презентувати українську сценографію на міжнародних форумах, таких як Празьке Квадріенале, Тбіліське біенале тощо. І водночас постійно ідентифікувати наших митців минулих часів як українських. А також необхідно на дер-

жавному рівні запустити участь українських театральних художників у міжнародних подіях. Висновки статті дають змогу дослідникам сценографії й театру ретельніше звернути увагу саме на міжнародні події в цій галузі та на участь українських театральних художників у них.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Бевзюк-Волошина, Л. (2020, 3 листопада). Українські «Червоні лінії» у Грузії. *День*. <https://m.day.kyiv.ua/uk/article/kultura/ukrayinski-chervoni-liniyi-u-gruziyi>
- Владимирова, Н. (2008). *Західноєвропейський театр у динаміці культуротворчого процесу межі XIX–XX століть*. Щек.
- Горбачов, Д. (2020). *Лицарі голодного Ренесансу*. Дух і Літера.
- Екстер, О. (2005). Про утворення лабораторії сценічних постановок: Доповідь на Всеукраїнському з'їзді представників художніх організацій. 27.06.1918. Київ. В Д. Горбачов, О. Папета, & С. Папета (Упоряд.), *Українські авангардисти як теоретики і публіцисти*. Триумф.
- Коваленко, Г. (2006). Театральний конструктивізм 1920-х років. В *Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття* (с. 301–325). Інтертехнологія.
- Ковальчук, О. (2019). *Сценографічна практика у просторі ХХ століття: київські реалії*. Фенікс.
- Мудрак, М., & Руденко, Т. (2015). *Інсценізація українського авангарду 1910-1920 років*. Родовід.
- Проскураков, В. І. (2019). Участь львівської архітектурної школи в заходах Празької квадрієнале 2019. *Вісник Національного університету Львівська політехніка. Серія: Архітектура*, 911(1), 5–9.
- Проскураков, В., Чолавин, Ю., & Лизун, Р. (2021). Архітектура національних театральних павільйонів на виставках Празького квадрієнале, і зокрема, перших українських. *Вісник Національного університету Львівська політехніка. Серія Архітектура*, 1(5), 117–122.
- Руденко, Т. (2020). Авангардний дизайн Вадима Меллера. *Деміурґ: ідеї, технології, перспективи дизайну*, 3(1), 116–128.
- Скотт, Л. (2021). «Секретар профспілки». *Вадим Меллер біля макету до вистави | Н 1953*. Музей театрального, музичного та кіномистецтва України. <https://openkurbas.org/collection/vadym-meller-bilya-maketu-do-vystavy-n-1953>
- Фіалко, В. (2016). *Театр України другої половини ХХ століття: образна лексика*. Антиквар.
- Rakitina, E. (1975). Svaz sovětských socialistických republik. In *PQ 75: Pražské quadriennale jevištního výtvarnictví a divadelní architektury: Bruselský pavilón v Parku kultury a oddechu Julia Fučíka, Výstavní síň ÚLUV* (pp. 559–562). Divadelní ústav. <https://services.pq.cz/res/data/256/026696.pdf>
- Zajcev, L. (1971). Svaz sovětských socialistických republik. In *PQ 71: Pražské quadriennale jevištního výtvarnictví a divadelní architektury: Bruselský pavilón v Parku kultury a oddechu Julia Fučíka, Výstavní síň ÚLUV* (pp. 335–336). Divadelní ústav. <https://services.pq.cz/res/data/256/026698.pdf>

REFERENCES

- Bevziuk-Voloshyna, L. (2020, November 3). Ukraini "Chervoni liniy" u Hruzii [Ukrainian "Red Lines" in Georgia]. *Den*. <https://m.day.kyiv.ua/uk/article/kultura/ukrayinski-chervoni-liniyi-u-gruziyi> [in Ukrainian].

- Ekster, O. (2005). Pro utvorennia laboratorii stsenichnykh postanovok: Dopovid na Vseukrainskomu zizdi predstavnykh khudozhnykh orhanizatsii. 27.06.1918 Kyiv [On the formation of a laboratory of stage productions: a report at the All -Ukrainian Congress of Artistic Organizations Representatives. 27.06.1918. Kyiv]. In D. Horbachov, O. Papeta, & S. Papeta (Comps.), *Ukrainski avanhardysty yak teoretyky i publitsysty* [Ukrainian avant-gardists as theorists and publicists]. Triumf [in Ukrainian].
- Fialko, V. (2016). *Teatr Ukrainy druhoi polovyny XX stolittia: obrazna leksyka* [Theater of Ukraine of the second half of the 20th century: figurative vocabulary]. Antykvary [in Ukrainian].
- Horbachov, D. (2020). *Lytsari holodnoho Renesansu* [Knights of the Hungry Renaissance]. Dukh i Litera [in Ukrainian].
- Kovalchuk, O. (2019). *Stsenografichna praktyka u prostori XX stolittia: kyivski realii* [Scenographic practice in the space of the 20th century: Kyiv realities]. Feniks [in Ukrainian].
- Kovalenko, H. (2006). Teatralnyi konstruktivizm 1920-kh rokiv [Theatrical constructivism of the 1920s]. In *Narysy z istorii teatralnoho mystetstva Ukrainy XX stolittia* [Essays on the History of Theater Art of Ukraine of the 20th Century] (pp. 301–325). Intertekhnolohiia [in Ukrainian].
- Mudrak, M., & Rudenko, T. (2015). *Instsenizatsiia ukrainskoho avanhardu 1910-1920 rokiv* [The re-enactment of the Ukrainian avant-garde of 1910-1920]. Rodovid [in Ukrainian].
- Proskuriakov, V. I. (2019). Uchast Lvivskoi arkhitekturnoi shkoly v zakhodakh Prazkoi kvadriennale 2019 [Participation of the Lviv Architectural School in the events of the Prague Quadrenal 2019]. *Bulletin of Lviv Polytechnic National University. Series of Architecture*, 911(1), 5–9 [in Ukrainian].
- Proskuriakov, V., Cholavyn, Yu., & Lyzun, R. (2021). Arkhitektura natsionalnykh teatralnykh pavilioniv na vystavkakh Prazkoho kvadriennale, i zokrema, pershykh ukrainskykh [Architecture of national theatrical pavilions at exhibitions of Prague Quadrenal, and in particular, the first Ukrainian ones]. *Bulletin of Lviv Polytechnic National University. Series of Architecture*, 1(5), 117–122 [in Ukrainian].
- Rakitina, E. (1975). Svaz sovětských socialistických republik. In *PQ 75: Pražské quadriennale jevištního výtvarnictví a divadelní architektury: Bruselský pavilón v Parku kultury a oddechu Julia Fučíka, Výstavní síň ŮLUV* (pp. 559–562). Divadelní ústav. <https://services.pq.cz/res/data/256/026696.pdf> [in Czech].
- Rudenko, T. (2020). Avanhardnyi dizain Vadyma Mellera [Vadim Meller's avant-garde design]. *Demiurge: ideas, technologies, perspectives of design*, 3(1), 116–128 [in Ukrainian].
- Skott, L. (2021). "Sekretar profspilky". *Vadym Meller bilia maketu do vystavy | N 1953* ["The Trade Union Secretary." Vadim Meller near the layout for the performance | N. 1953]. Museum of Theater, Music and Cinema of Ukraine. <https://openkurbas.org/collection/vadym-meller-bilya-maketu-do-vystavy-n-1953> [in Ukrainian].
- Vladymyrova, N. (2008). *Zakhidnoevropeyskyi teatr u dynamitsi kulturotvorchoho protsesu mezhi XIX–XX stolit* [Western European Theater in the dynamics of the cultural process of the border of the 19th–20th centuries]. Shchek [in Ukrainian].
- Zajcev, L. (1971). Svaz sovětských socialistických republik. In *PQ 71: Pražské quadriennale jevištního výtvarnictví a divadelní architektury: Bruselský pavilón v Parku kultury a oddechu Julia Fučíka, Výstavní síň ŮLUV* (pp. 335–336). Divadelní ústav. <https://services.pq.cz/res/data/256/026698.pdf> [in Czech].

SELF-PRESENTATION AND SELF-IDENTIFICATION IN THE WORLD OF UKRAINIAN STAGE DESIGN FROM THE AVANT-GARDE TO THE PRESENT

Liliia Danyleiko

PhD in Art Studies;

e-mail: bevziuk-voloshyna@ukr.net; ORCID: 0000-0003-3007-3254

Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Abstract

In the article, the author aims to study the peculiarities of self-presentation and self-identification of Ukrainian stage design abroad on the example of certain artistic events from the times of the Ukrainian avant-garde to the present. The article outlines the global context of stage design development, draws parallels with the most interesting world names in the field of theatrical art, and indicates which events and creative projects Ukrainian artists have participated in at different times. Since the 20s and 30s of the 20th century, Ukrainian scenography has gained international recognition. The author also substantiates the beginning of Soviet isolation and the "thaw" in the 1960s. The article reveals the gradual self-identification of artists as Ukrainian rather than Soviet (Russian). Through the analysis of recent research in the field of scenography and the use of historical and art studies analysis, we can conclude that Ukrainian scenography has been able to achieve a full-fledged self-presentation only since independence. **Scientific novelty.** For the first time, the article reveals the aspect of Ukrainian stage design in terms of important events in this field and the participation of Ukrainian theatre artists in these events. **The conclusions** of the article allow scenography and theatre researchers to pay more attention to international events in this field and the participation of Ukrainian theatre artists in them. In particular, from the first internationally recognised award, the Gold Medal of Vadym Meller, through the Soviet era and participation in the Prague Quadrennial and Vilnius Biennale to the present and the participation of Ukrainian artists in the Tbilisi Biennale and Prague Quadrennial since independence. We have a double task: to present Ukrainian stage design at international forums in a high-quality manner. And at the same time, to constantly identify our artists of the past as Ukrainian.

Keywords: scenography (stage design); scenographer (scenic designer); self-presentation; identification; theater; performance; light; visual image; space



DOI: 10.31866/2616-759X.6.1.2023.276722

УДК 37.016:792.02]:[37.018.43:004.77

ДИДАКТИЧНЕ ОБҐРУНТУВАННЯ ТЕОРЕТИЧНИХ І ПРАКТИЧНИХ КОМПОНЕНТІВ ВИКЛАДАННЯ КУРСУ «РЕЖИСУРА ШОУ ТА АРТПРОЄКТІВ» В УМОВАХ ЕКСТРЕНОГО ДИСТАНЦІЙНОГО ОНЛАЙН-НАВЧАННЯ

Роман Набоков^{1а}, Микола Крипчук^{2б}¹ кандидат мистецтвознавства, доцент; e-mail: nabokoff@gmail.com; ORCID: 0000-0001-7276-3478² кандидат мистецтвознавства, доцент; e-mail: kripchuk@gmail.com; ORCID: 0000-0002-1255-7135^а Харківська державна академія культури, Харків, Україна^б Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

Анотація

Метою дослідження є визначення основних понять і характеристика технологій ефективного викладання фахової практичної освітньої компоненти «Режисура шоу та артпроектів» для бакалаврів спеціальності 026 «Сценічне мистецтво» в умовах екстреного дистанційного онлайн-навчання. **Методологія дослідження** обумовлена метою роботи й охоплює використання загальнонаукових і спеціальних методів, зокрема основу дослідження становлять положення теорії наукового пізнання, положення системного, аксіологічного, особистісно зорієнтованого, діяльнісного, а також наукових підходів до вищої освіти; принципи системності та послідовності, зв'язку теорії з практикою в майбутніх фахівців зі сценічного мистецтва. **Наукова новизна роботи.** Досліджено принципи й технології дистанційного навчання; розкрито такі основні поняття, як «дистанційне навчання», «е-педагогіка», «онлайн-навчання», їх тотожність та суттєву відмінність, а також наведено поняття «екстрене дистанційне навчання» (ЕДН) як тимчасовий перехід в альтернативний режим навчання через кризові обставини; на власному досвіді розглянуто проблематику дистанційного навчання у творчих ЗВО та надано практичні напрацювання з цього питання; проаналізовано сучасний цифровий імідж або цифрову репутацію (е-репутацію) театрального педагога. **Висновки.** Дидактичний і методичний супровід викладання різних освітніх компонент в екстреному дистанційному навчанні потребує подальшого розроблення та стрімкого впровадження у систему вищої освіти України. Найбільш актуальною проблемою для національної театральної освіти сьогодні є перехід на дистанційне навчання, яке потребує від викладачів профільних предметів розвивати компетентності задля вдосконалення використання електронних освітніх ресурсів і якісної роботи з різними моделями дистанційної освіти. Підкреслимо, що імідж сучасного педагога є досить важливим складником його професіоналізму, а з огляду на низку суб'єктивних та об'єктивних обставин освітній процес буде набувати інших рис і змінюватися, тому імідж педагога та його цифровий аспект будуть ставати дедалі важливішими й актуальнішими в перспективі розвитку фахових компетентностей.

Ключові слова: дистанційне навчання; екстрене онлайн-навчання; цифровий імідж педагога; театральна педагогіка

Постановка проблеми

У світі накопичено значний досвід упровадження систем електронного навчання, які використовують сучасні телекомунікаційні технології та комп'ютерні мережі. Вітчизняний і закордонний досвід розвитку системи освіти вказує на те, що майбутнє її пов'язане з використанням дистанційної форми навчання. Вивчення принципів, технології, логіки та валідності дистанційного навчання, ретельне дослідження ефективності систем і контролю знань й аналіз недоліків цього процесу є актуальним.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Проблеми, вивчення стану та перспективи розвитку дистанційного навчання досліджено в працях вітчизняних учених, таких як О. Авдеєва (2022), В. Богуцький (2022), І. Ушкаленко та В. Зелінська (2018), Т. Ярошенко (2019) й ін. Серед зарубіжних учених привертають увагу роботи Дж. Андерсона, Е. Доунса, Т. Едварда, Б. Локі, С. Мура, Ч. Ходжеса (Hodges et al., 2020) та Д. Стенфорда (Stanford, 2020). Теоретичні й методичні аспекти електронної педагогіки (е-педагогіки) як науки, широке впровадження електронних дидактичних засобів навчання розглядає у своїй монографії І. Костікова (2015). Професійну підготовку майбутніх акторів та режисерів в умовах дистанційного навчання викладено у праці І. Головатюк (2021) й апробовано в умовах організації навчально-виховного процесу у Харківській державній академії культури (Україна) та Київському національному університеті культури і мистецтв (Україна). Цифровий імідж і компетентності сучасного педагога вивчали І. Адамович (2022) та Л. Мосійчук (2022).

Мета дослідження – визначити основні поняття та надати характеристику технологій ефективного викладання фахової практичної освітньої компоненти «Режисура шоу та артпроектів» для бакалаврів спеціальності 026 «Сценічне мистецтво» в умовах екстреного дистанційного онлайн-навчання.

Виклад основного матеріалу

Воєнний стан, що пов'язаний з бойовими діями країни-агресора, та розповсюдження коронавірусної інфекції, а саме COVID-19, значною мірою відобразилися на розвитку всіх напрямів життєдіяльності українського суспільства, зачепили його економічну, соціальну, політичну, духовну сфери.

Безумовно, у закладах вищої освіти (ЗВО) також відбулися важливі перетворення, викликані вищезгаданою проблемою сьогодення. Поряд з традиційними засобами організації навчання поширення набула дистанційна форма, що реалізується онлайн. На нашу думку, з розвитком інтернету та цифрових технологій така форма стала логічним продовженням дистанційної освіти, що є своєрідним прямим каналом взаємодії викладача та здобувача вищої освіти, які обмінюються інформацією з використанням комп'ютера чи іншого цифрового гаджета. Здобуття професійних знань та освоєння практичних навичок відбувається «тут і зараз», у режимі реального часу. «Проблеми організації дистан-

ційного навчання в умовах техногенних, військових та інших небезпек можна розділити на дві основні групи: проблеми, пов'язані з організацією навчального процесу, та проблеми, пов'язані з матеріальним та методичним забезпеченням навчального процесу», – наголошує О. М. Авдеєва (2022, с. 12).

Різноманітні підходи до розуміння дистанційного навчання (ДН) спричинили появу великої кількості визначень цього поняття. У статті «Дистанційне навчання в системі вищої освіти: сучасні тенденції» Т. О. Ярошенко надає велику кількість дефініцій ДН, наведемо лише деякі з них, які здаються, на нашу думку, найбільш точними:

<...> ДН – це сукупність мережевих, програмних, інформаційно-педагогічних технологій задля цілеспрямованого й організованого навчального процесу за допомогою синхронної чи асинхронної інтерактивної командної роботи студентів і викладачів та роботи з навчальними посібниками незалежно від їхнього місцезнаходження. ДН – нова організація освітнього процесу, основою якої є принцип самостійного навчання студента, коли студенти в більшості віддалені від викладача в просторі й часі, проте мають можливість у будь-який момент підтримувати діалог за допомогою засобів телекомунікації. ДН – форма освіти (поряд з очною та заочною) з використанням кращих традиційних та інноваційних засобів і форм навчання, основою якого є цілеспрямована та контрольована самостійна робота студента, не прив'язана до конкретного місця чи часу, з використанням спеціальних засобів навчання й погдженою можливістю контакту з викладачем. (Ярошенко, 2019, с. 13)

Грунтовним, на наш погляд, є бачення ДН, яке подала у своїй монографії «Електронна педагогіка» І. Костікова. Авторка наголошує:

Саме електронне навчання покликане стати базовою технологією сучасної освітньої системи. Досвід свідчить, що спроби трансформувати традиційні освітні методології для теоретичного супроводу електронного навчання виявляються малоефективними. Вживання поняття «електронна педагогіка» («е-педагогіка») підкреслює ту обставину, що для проведення освітнього процесу у віртуальних середовищах потрібна власна, особлива педагогіка, що враховує специфіку електронного навчання. (Костікова, 2015)

За формою та видами взаємодії «викладач – здобувач вищої освіти» дистанційне навчання поділяється на три основних типи, наведені нижче.

Кореспондентське навчання: під час заочного навчання здобувач отримує підручники, навчальні посібники, завдання та інші навчальні матеріали електронною поштою; він працює з цими матеріалами у свій час і у своєму власному темпі. Залежно від установи, в якій здобувач вирішив вивчати певний курс, він може попросити у викладача консультацію по телефону чи в заздалегідь створеному чаті (Telegram, Viber тощо), написати листа на електронну пошту.

Електронне навчання: дає змогу отримати доступ до методичних і навчальних матеріалів курсу на комп'ютері. Це здебільш самостійна робота з електронними матеріалами.

Онлайн-навчання: це форма електронного навчання, яка вимагає від учасників освітнього процесу доступу до інтернету. І. Ушкаленко та Ю. Зелінська зазначають:

Онлайн-навчання більш інтерактивне, ніж інші види дистанційного навчання, оскільки дозволяє здобувачу спілкуватися з викладачами та іншими студентами в режимі реального часу. Завдяки онлайн-навчанню здобувач може завантажувати навчальні матеріали з Інтернету, а викладач відправляти свої завдання через online-портал для студентів, проводити online-опитування, відвідувати вебінари і брати участь у віртуальних класах. (Ушкаленко & Зелінська, 2018)

Дослідники в галузі освітніх технологій, особливо у сфері дистанційного навчання, протягом років ретельно визначали терміни, щоб розрізнити різноманітні дефініції, які були розроблені та впроваджені, а саме: дистанційне навчання, розподілене навчання, змішане навчання, онлайн-навчання, мобільне навчання тощо. Однак розуміння важливих відмінностей значною мірою не поширилося за межі замкнутого світу дослідників і професіоналів у сфері освітньої технології та педагогічної освіти. У цій статті формально пропонуємо розглядати конкретний термін для виду навчання, передбаченого в цих кризових обставинах сьогодення, а саме екстрене дистанційне навчання (ЕДН).

Провідні закордонні спеціалісти в галузі дистанційного навчання наголошують:

На відміну від дидактичних методів та матеріалів, які плануються з самого початку і призначені для онлайн-навчання, екстрене дистанційне навчання (ЕДН) є тимчасовим переходом в альтернативний режим навчання через кризові обставини. Це передбачає використання повністю дистанційних рішень для навчання або освіти, які в іншому випадку будуть проводитися «віч-на-віч» або як змішані або гібридні курси, і які будуть повертатися до звичного (очного) формату після того, як криза або надзвичайна ситуація стихла. Головною метою в цих обставинах є не відтворення міцної освітньої екосистеми, а надання тимчасового доступу до навчання та підтримки навчання таким чином, щоб вона могла бути швидко налаштована і легко доступна під час надзвичайної ситуації або кризи. (Hodges et al., 2020)

Освітній технолог Даніел Стенфорд створив дуже корисну класифікацію різних видів діяльності (ЕДН) відповідно до двох параметрів:

1. Висока пропускну спроможність / висока оперативність. Є чимало платформ, які уможливають навчання «наживо» за допомогою відео- чи аудіоконференцій, як-от Zoom, Skype або Microsoft Teams тощо.

2. Висока пропускна спроможність / низька оперативність. Деякі викладачі вважають за краще записувати себе (на аудіо чи відео) у певний час (а не наживо). Ці файли можна надавати студентам разом з асинхронними завданнями. Для цього є багато корисних інструментів, більшість з яких є безкоштовними, наприклад: OBS Studio, Screencast-O-Matic або Screencastify. Офісне програмне забезпечення, призначене для слайд-шоу презентацій, наприклад PowerPoint, Prezi або Keynote, також може надавати необхідні функції.

3. Низька пропускна спроможність / висока оперативність. Якщо пропускна спроможність є проблемою, але є необхідність, щоб навчання було більш оперативним та інтерактивним, доречними стають завдання для спільної роботи. Наприклад, письмові завдання або слайди презентації. Студенти розвиватимуть свої навички міжособистісного спілкування, а також мовні навички. Для цього доступний широкий спектр безплатних програм, як-от Google G Suite, Slack, Asana або Basecamp.

4. Низька пропускна спроможність / низька оперативність. Це найпростіша, але все ще ефективна форма дистанційного навчання. Можна надсилати студентам тексти для читання з опитуванням електронною поштою або розміщувати їх на дискусійному форумі (наприклад, у закритій групі в соціальних мережах), або використовувати віртуальне навчальне середовище, наприклад Moodle чи Blackboard (Stanford, 2020; Богуцький, 2022, с. 10).

Більшість ЗВО України без перешкод змогла перейти на екстрений дистанційний формат навчання. Здобувачі почали адаптуватися до реалій сьогодення, оскільки сучасне покоління є активним користувачем новітніх цифрових технологій. Однак у системі вищої освіти є заклади, для яких передача знань і навичок дистанційним шляхом ускладнена, а іноді й практично неможлива через специфічні особливості підготовки майбутніх фахівців. До таких закладів освіти можна зарахувати так звані мистецькі ЗВО. Зокрема, університети, академії, коледжі культури та мистецтв протягом довгих років свого існування випускають таких спеціалістів, як режисер, актор театру та кіно, музикант, вокальний виконавець, хореограф тощо. Специфіка організації педагогічного процесу за такими видами творчої діяльності вимагає максимальної присутності здобувачів на сценічному або навчальному майданчику, постійної комунікації в системі «викладач – здобувач – глядацька аудиторія». Також запорукою успішного освоєння майбутньої професії є своєрідна творча атмосфера, здоровий дух змагання, колективна робота над проектом. Тому через ситуацію, що склалася, викладачі спільно зі здобувачами перебувають у постійному пошуку оптимальних шляхів вирішення проблем з організації продуктивного освітнього процесу в режимі онлайн, який би відповідав вимогам, що пред'являються до технології здобуття творчої професії.

Зважаючи на особистий педагогічний досвід та дидактичні вказівки щодо проведення екстреного дистанційного навчання, наведемо практичне застосування компонентів ефективного викладання курсу «Режисура шоу та артпроектів» в ХДАК. Насамперед для професійної підготовки режисерів пропонуємо використовувати метод педагогічного спектаклю, коли педагога розглядають як актора – режисера – імпровізатора – глядача.

Освітньо-професійна програма «Режисура шоу та артпроектів», схвалена та затверджена на засіданні вченої ради Харківської державної академії культури (протокол № 4 від 29 квітня 2022 р.), орієнтована на здобуття знань, набуття вмінь і навичок режисерсько-постановочної, науково-дослідної, педагогічної та організаційно-управлінської діяльності у сфері сценічного мистецтва. Тому у зв'язку з екстремним дистанційним навчанням виникає першочергове питання про якісний і цікавий підхід до викладання таких практичних освітніх компонентів, як «Пластичне виховання режисера», «Майстерність ведучого», «Сценарна майстерність», «Основи режисури та майстерності актора» і «Режисура шоу та артпроектів».

Оптимальною є така схема: з використанням платформи Google Workspace for Education у застосунку Classroom та Meet спочатку надається вступна оглядова лекція, що вводить у предмет, виділяє основні питання курсу та надає здобувачам огляд джерел, наявних в електронному навчальному середовищі для вивчення освітньої компоненти. Далі проводять лекційні заняття з основним тематичним матеріалом і консультації зі здобувачами з питань, що виникають під час вивчення навчального матеріалу та підготовки до практичних занять. Переважно на практичних заняттях використовують такі зручні та корисні застосунки, як Google-презентація – задля візуального та наочного сприйняття творчого задуму; Google-документ – де викладач разом зі здобувачами в режимі онлайн розробляють, коригують і затверджують сценарні напрацювання етюдів, інсценівок, естрадних номерів й артпроектів.

Згідно з навчальною програмою, на першому та другому курсах здобувачі вивчають основи акторської та режисерської майстерності, зокрема тренінги, створюють етюди на запам'ятовування фізичних дій, етюди «Спостереження за тваринами», «Я – річ» та режисерські етюди на подію, за живописними, музичними творами. Наприкінці другого курсу пишуть і втілюють режисерський задум інсценованого. Проведення таких вправ, як тренінг, у цих умовах направлено здебільш на розвиток фантазії, уяви та креативного мислення, тож заняття відбуваються в онлайн-режимі завдяки платформі Meet. Здобувачам пропонують вправи, які не потребують рухливих дій. Наприклад, «Мозковий штурм», «Думки у капелюх», «Продовж розповідь» – для збудження фантазії. Вправи на слухову увагу, зокрема «Відтворити звуки», «З'ясуйте зміни в малюнку» – для зорової пам'яті. Надалі здобувачі самі на початку кожного практичного заняття проводять такі тренінги. Для таких тренінгів характерні «творчі зачини», де здобувачі записують і надсилають пісню, танок, скетч або якусь «тікток-маячню». Це завжди спонукає їх до творчого пошуку. А для педагогів це можливість побачити розвиток їхнього художнього смаку. Що стосується роботи над етюдами (а на другому курсі інсценівками) під час групових занять, то ми розробили для себе такий алгоритм: розбираємо – знімаємо – коригуємо – знов знімаємо та монтуємо. Для обміну відеоконтенту створено окрему папку на Google-диску з відкритим доступом усіх здобувачів курсу, що сприяє більш продуктивному та швидкому обміну інформацією. Для демонстрації своїх творчих здобутків краще використовувати платформу Zoom. Як показує практичний досвід, налаштування програми Zoom більш пристосоване для показу відеоконтенту. Відео не

гальмує, має якісний звук та охоплює велику кількість запрошених гостей, що набагато більше, ніж у Meet. Згодом увесь остаточний матеріал завантажуюмо на особистий YouTube-канал курсу з відповідними тегами.

У своїй роботі І. Головатюк «Професійна підготовка майбутніх акторів в умовах дистанційного навчання» висвітлює корисні та цікаві професійні відкриті курси з акторської майстерності:

Одним із ефективних методів формування фахових знань, умінь і навичок в умовах онлайн навчання є використання елементів онлайн курсів, відомих як MOOC – масові відкриті онлайн курси. Такі курси пропонує платформа Udemu, де майбутні актори можуть долучитися до загальних курсів з акторської майстерності, як-от: Udemu: Acting 101 for Adults, Udemu: Method Acting for Sane Actors, Udemu: How to Book Acting Jobs. Окрім того, доцільно використовувати під час занять із фахових дисциплін елементи онлайн майстер класів. Такими, наприклад, є майстер класи на платформі Skillshare – Acting Techniques Masterclass, в якому висвітлено 9 акторських технік, зокрема техніки Станіславського, Майснера, Юти Хаген, метод Страсберга тощо; на платформі Udemu – Udemu: Professional 10 Hour Acting Masterclass, а також майстер класи від провідних акторів і кіноакторів сучасності. (Головатюк, 2021)

На старших курсах пропонуємо розширити спектр методів навчання у процесі професійної підготовки майбутніх режисерів і використовувати сучасні інформаційні технології (віртуальне макетування, моделювання мізансцен, комп'ютерний монтаж), спрямовані на розвиток професійного творчого мислення майбутнього спеціаліста, на оптимізацію процесу створення шоу й артпроектів.

Велику цінність підготовки майбутнього фахівця має метод Case Study, який поєднує навчальну, аналітичну та виховну діяльність здобувачів вищої освіти. Педагог пропонує «кейс» для спільного аналізу: порушує проблему, дає змогу учням надати варіанти розв'язання. Застосування цього інноваційного методу під час навчання у ЗВО, на думку О. Гречановської й Т. Манглієвої (2017), «дає змогу студентам перевірити на практиці свої теорії, дослідження, підходи до проблеми, активізувати креативне мислення та творчий підхід, сприяти підвищенню якості навчання».

З метою якісної професійної підготовки режисера, який повинен також мати здібності менеджера-організатора, вважаємо за необхідне використати метод моделювання реальної ситуації. Розглянемо особливості його застосування на прикладі проведення онлайн ділової гри «Тендер».

Участь у тендерах – це одна з ключових ланок роботи сучасного режисера-менеджера. Завдання педагога під час проведення онлайн ділової гри полягає в моделюванні реального процесу проведення тендера. Підготовка цього заняття відбувається заздалегідь. Педагог пропонує тему, яка відповідає плану семестрів у робочій програмі, це може бути будь-яке державне/недержавне свято, концерт, естрадне шоу, фольклорний артпроект. Надає здобувачам тех-

нічне завдання, пояснює умови реалізації проекту. У день проведення заходу педагог «одягає» на себе маску «замовника» та проводить тендер за всіма вимогами сучасного ринку креативної індустрії, тобто з характерною ексклюзивністю, цілісністю, інноваційністю та фінансовою доцільністю. Для участі в діловій грі (моделюванні реальної ситуації) здобувачам необхідно підготувати наперед свої виступи, забезпечити інформаційний супровід (відео, мультимедіа). Побудований таким чином освітній процес, на наш погляд, надає колосальний позитивний досвід здобувачам, наближає їх до реалій професійного ринку. Така модель освітнього процесу дасть змогу студентам уже на заняттях у ЗВО виробити стресостійкість до подібних заходів і конкурентоспроможність.

Ще одним з компонентів ефективного викладання (ЕДН) є сучасний цифровий імідж або цифрова репутація (е-репутація) педагога. Ці поняття можна охарактеризувати як образ особистості педагога, який формується на основі особистого сайту, статусів, фото, відео, зображень, цитувань і публікацій, тобто як користувача інтернет-простору та соціальних мереж. Проте І. Адамович (2022) зазначає: «Знань та навичок володіння сучасними інформаційними технологіями, уміння їх застосовувати вже недостатньо для ефективної професійної діяльності педагога. Тому, окрім hard і soft skills, формується ще нова група – digital-компетенції, або цифрові (впевнене використання нових технологій у професійному та особистому житті)» (с. 20). Виокремимо деякі з них.

1. Пошук і робота з інформацією. На сьогодні більшість педагогів уже сформувала навички пошуку й аналізу інформації в інтернеті. Однак, на жаль, у деяких з них дотепер залишаються проблеми зі створення цифрового контенту.

2. Безпека в інтернеті. Педагоги в обов'язковому порядку повинні навчитися гарантувати безпеку собі та своїй інформації в інтернеті. На жаль, багато педагогів не розуміють важливість кібербезпеки. Наприклад, за даними досліджень, які наводить Л. Мосійчук, близько 2/3 педагогів мають незахищені паролі та небезпечно їх зберігають.

3. Управління інформацією та даними. Інформацію необхідно безпечно зберігати й правильно нею керувати. Як показують результати того ж опитування, багато педагогів не вміють користуватися хмарними системами зберігання, а також не усвідомлюють, коли порушують законодавство щодо персональних даних третіх осіб (Мосійчук, 2022, с. 98).

4. Організація навчання в цифровому середовищі. До введення режиму самоізоляції та дистанційного навчання більш ніж половина педагогів різною мірою вже використовувала цифрові ресурси. Проте ситуація показала, що онлайн-освіта – це абсолютно нова форма роботи, якої потрібно вчитися. Зараз в Україні є безліч систематичних сесій масових дистанційних курсів, відкритих онлайн-заходів, майстер-класів, вебінарів до відповідних офлайн-активностей, регіональних тренінгів, які надають ліцензовані, професійні та кваліфіковані методичні поради й вказівки. Можемо виокремити платформу ТОВ «Академія цифрового розвитку» (АЦР), яка є «інтегратором активностей з метою навчання використанню цифрових інструментів і їх практичного застосування для різноманітних категорій користувачів. Після завершення навчання учасники отримують навички не тільки використання хмарних технологій,

різних додатків Google в освітньому чи управлінському процесі, повсякденній діяльності, а й отримують практику спільної онлайн-діяльності, взаємодії, налагодження комунікації, створюють власні онлайн-ресурси» (Академія цифрового розвитку, б.д.).

5. Кооперація в цифровому середовищі. Колективна робота в цифровому середовищі – запорука ефективного навчання. Сучасному педагогу необхідно освоювати цифрові інструменти спільної роботи зі здобувачами, колегами, творчими спільнотами, а саме Google-календарі та чати, Google-документи тощо. Це сприяє більш ефективному обміну електронними посібниками, книгами, цифровим контентом; налагодженню логістики спілкування зі студентами, а також допомагає брати участь у спільних творчих онлайн-проєктах.

6. Комунікація в цифровому середовищі. На нашу думку, використання соціальних сторінок (Facebook, Instagram, Twitter тощо) як комунікація «на території здобувачів», де педагог може якісно, сучасно й інноваційно спілкуватися, надавати поради, слідкувати за рівнем морального та естетичного розвитку гармонійної особистості здобувача, є корисним і позитивним чинником у педагогічній справі.

7. Саморозвиток в умовах невизначеності. Постійний саморозвиток, навчання, підвищення кваліфікації, освоєння нових навичок і компетенцій – це актуальні вимоги до будь-якого сучасного фахівця (Мосійчук, 2022, с. 99). І. В. Адамович наголошує:

Імідж сучасного педагога є досить важливою складовою його професіоналізму, а з огляду на ряд суб'єктивних та об'єктивних обставин освітній процес буде набувати інших рис та змінювати своє «обличчя», тому імідж педагога, і у великій мірі його цифровий аспект, будуть ставати все дедалі важливішими та актуальними у перспективі розвитку професіональних компетентностей педагога. (Адамович, 2022)

Наукова новизна. Досліджено принципи й технології дистанційного навчання; розкрито основні поняття, такі як «дистанційне навчання», «е-педагогіка», «онлайн-навчання», їх тотожність та суттєву відмінність, а також наведено поняття «екстрене дистанційне навчання» (ЕДН) як тимчасовий перехід в альтернативний режим навчання через кризові обставини; на власному досвіді розглянуто проблематику дистанційного навчання у творчих ЗВО та надано практичні напрацювання із цього питання; проаналізовано сучасний цифровий імідж або цифрову репутацію (е-репутацію) педагога.

Висновки

По-перше, дидактичний і методичний супровід викладання різних освітніх компонент в екстремому дистанційному навчанні потребує подальшого розроблення та стрімкого впровадження у систему вищої освіти України.

По-друге, найбільш актуальною проблемою для національної театральної освіти сьогодення є перехід на дистанційне навчання, яке потребує від викла-

дачів профільних предметів розвивати компетентності задля вдосконалення використання електронних освітніх ресурсів і якісної роботи з різними моделями дистанційної освіти.

По-третє, для професійної підготовки бакалаврів зі сценічного мистецтва пропонуємо викладачам використовувати метод педагогічного спектаклю, за допомогою якого педагога розглядають як актора – режисера – імпровізатора – глядача.

По-четверте, підкреслимо, що імідж сучасного педагога є досить важливим складником професіоналізму, а з огляду на низку суб'єктивних та об'єктивних обставин освітній процес буде набувати інших рис і змінюватися, тому імідж педагога й більшою мірою його цифровий аспект будуть ставати важливішими та актуальнішими в перспективі розвитку його фахових компетентностей.

Перспективи подальших досліджень. Недостатня готовність, з одного боку, керівників і викладачів закладів освіти до впровадження нових електронних форм навчання та грамотного забезпечення організації освітнього процесу, здійснення контролю за його якістю, а з іншого – можлива втрата інтересу та відсутність комунікабельності у здобувачів освіти дають поштовх для поглибленого дослідження та вирішення проблем, пов'язаних з екстремальним дистанційним навчанням.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Авдєєва, О. М. (2022, 23 червня). Дистанційне навчання в умовах техногенних небезпек. В *Варіативні моделі й технології трансформації професійного розвитку фахівців в умовах відкритої освіти*, Матеріали Всеукраїнської науково-практичної інтернет-конференції (с. 11–18), Київ, Україна. Університет менеджменту освіти.
- Адамович, І. В. (2022, 23 червня). Імідж цифрового педагога. В *Варіативні моделі й технології трансформації професійного розвитку фахівців в умовах відкритої освіти*, Матеріали Всеукраїнської науково-практичної інтернет-конференції (с. 18–22), Київ, Україна. Університет менеджменту освіти.
- Академія цифрового розвитку. (б.д.). Взято 29 грудня, 2022. <https://www.digitalacademy.in.ua/about-us>
- Богуцький, В. М. (2022, 20 жовтня). Онлайн навчання та викладання в складних умовах. В *Інноваційні технології іншомовної підготовки працівників правоохоронних органів та фахівців із права*, Матеріали науково-методичного семінару (с. 9–12), Київ, Україна. Національна академія внутрішніх справ.
- Головатюк, І. Г. (2021, 6–7 квітня). Професійна підготовка майбутніх акторів в умовах дистанційного навчання. В *Актуальні проблеми освітньо-виховного процесу в умовах карантинних обмежень та дистанційного навчання*, Міжнародна науково-методична конференція (с. 12–13), Харків, Україна. Харківський національний університет будівництва та архітектури. <https://repo.btu.kharkov.ua/handle/123456789/11272>
- Гречановська, О. В., & Мангієва, Т. Н. (2017, 15–24 березня). Сутність та використання кейс-методу в навчально-виховному процесі вищої школи. В *Матеріали XLVI науково-технічної конференції підрозділів Вінницького національного технічного*

- університету (НТКП ВНТУ–2017) (с. 133–135), Вінниця, Україна. Вінницький національний технічний університет. <http://ir.lib.vntu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/17681/2064.pdf?sequence=3&isAllowed=y>
- Костікова, І. І. (2015). *Електронна педагогіка*. Смуґаста типографія.
- Мосійчук, Л. М. (2022, 2 червня). Цифрові компетенції сучасного педагога. В *Упровадження сучасних педагогічних технологій в умовах цифровізації економіки та суспільства: регіональний вимір*, Матеріали регіонального науково-практичного семінару (с. 96–99), Біла Церква, Україна. <https://bit.ly/3GXrLUW>
- Ушкаленко, І. М., & Зелінська, Ю. В. (2018). Дистанційна форма навчання у вищих навчальних закладах України та інших країн світу. *Ефективна економіка*, 4, 1–7. http://www.economy.nayka.com.ua/pdf/4_2018/63.pdf
- Ярошенко, Т. О. (2019). Дистанційне навчання в системі вищої освіти: сучасні тенденції. *Інженерні та освітні технології*, 7(4), 8–21.
- Hodges, Ch., Moore, St., Lockee, B., Trust, T., & Bond, A. (2020, 27 March). The Difference Between Emergency Remote Teaching and Online Learning. *EDUCAUSE Review*. <http://surl.li/ixmv>
- Stanford, D. (2020, 16 March). Videoconferencing Alternatives: How Low-Bandwidth Teaching Will Save Us All. *IDDBlog*. <https://www.iddblog.org/videoconferencing-alternatives-how-low-bandwidth-teaching-will-save-us-all/>

REFERENCES

- Adamovych, I. V. (2022, June 23). Imidzh tsyfrovoho pedahoha [The image of a digital teacher]. In *Variatyvni modeli y tekhnolohii transformatsii profesiinohorozvytku fakhivtsiv v umovakh vidkrytoi osvity* [Variable models and technologies of transformation of specialists' professional development in the conditions of open education]. Materials of the All-Ukrainian Scientific and Practical Internet Conference (pp. 18–22), Kyiv, Ukraine. University of Educational Managment [in Ukrainian].
- Akademiia tsyfrovoho rozvytku* [Academy of digital development]. Retrieved December 29, 2022 from <https://www.digitalacademy.in.ua/about-us> [in Ukrainian].
- Avdieieva, O. M. (2022, June 23). Dystantsiine navchannia v umovakh tekhnohennykh nebezpek [Distance learning in conditions of man-made hazards]. In *Variatyvni modeli y tekhnolohii transformatsii profesiinohorozvytku fakhivtsiv v umovakh vidkrytoi osvity* [Variable models and technologies of transformation of specialists' professional development in the conditions of open education]. Materials of the All-Ukrainian Scientific and Practical Internet Conference (pp. 11–18), Kyiv, Ukraine. University of Educational Managment [in Ukrainian].
- Bohutskyi, V. M. (2022, October 20). Onlain navchannia ta vykladannia v skladnykh umovakh [Online learning and teaching in difficult conditions]. In *Innovatsiini tekhnolohii inshomovnoi pidhotovky pratsivnykiv pravookhoronnykh orhaniv ta fakhivtsiv iz prava* [Innovative technologies of foreign language training of law enforcement officers and law specialists], Materials of the scientific and methodical seminar (pp. 9–12), Kyiv, Ukraine. National Academy of Internal Affairs [in Ukrainian].
- Hodges, Ch., Moore, St., Lockee, B., Trust, T., & Bond, A. (2020, 27 March). The Difference Between Emergency Remote Teaching and Online Learning. *EDUCAUSE Review*. <http://surl.li/ixmv> [in English].

- Holovatiuk, I. H. (2021, April 6–7). Profesiina pidhotovka maibutnykh aktoriv v umovakh dystantsiinoho navchannia [Professional training of future actors in distance learning conditions]. In *Aktualni problemy osvitho-vykhovnoho protsesu v umovakh karantynnykh obmezhen ta dystantsiinoho navchannia* [Actual problems of the educational process in the conditions of quarantine restrictions and distance learning], International Scientific and Methodological Conference (pp. 12–13), Kharkiv, Ukraine. Kharkiv National University of Construction and Architecture. <https://repo.btu.kharkov.ua//handle/123456789/11272> [in Ukrainian].
- Hrechanovska, O. V. & Manhliieva, T. N. (2017, March 15–24). Sutnist ta vykorystannia keis-metodu v navchalno-vykhovnomu protsesi vyshchoi shkoly [The essence and use of the case method in the educational process of higher education]. In *Materialy XLVI naukovo-tekhnichnoi konferentsii pidrozdiliv Vinnytskoho natsionalnoho tekhnichnoho universytetu (NTKP VNTU–2017)* [Proceedings of the 46 th scientific and technical conference of Vinnytsia subdivisions of the National Technical University (NTKP VNTU–2017)] (pp. 133–136), Vinnytsia, Ukraine. Vinnytskyi natsionalnyi tekhnichnyi universytet. <http://ir.lib.vntu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/17681/2064.pdf?sequence=3&isAllowed=y> [in Ukrainian].
- Iaroshenko, T. O. (2019). Dystantsiine navchannia v systemi vyshchoi osvity: suchasni tendentsii [Distance learning in the higher education system: modern trends]. *Engineering and Educational Technologies*, 7(4), 8–21 [in Ukrainian].
- Kostikova, I. I. (2015). *Elektronna pedahohika* [Electronic pedagogy]. Smuhasta typohrafiia [in Ukrainian].
- Mosiichuk, L. M. (2022, June 2). Tsyfrovi kompetentsii suchasnoho pedahoha [Digital competencies of a modern teacher]. In *Uprovadzhennia suchasnykh pedahohichnykh tekhnolohii v umovakh tsyfrovizatsii ekonomiky ta suspilstva: rehionalnyi vymir* [Implementation of modern pedagogical technologies in conditions of digitization of the economy and society: regional dimension], Materials of regional scientific and practical seminar (pp. 96–99). Bila Tserkva, Ukraine. <https://bit.ly/3GXrLUw> [in Ukrainian].
- Stanford, D. (2020, 16 March). Videoconferencing Alternatives: How Low-Bandwidth Teaching Will Save Us All. *IDDblog*. <https://www.iddblog.org/videoconferencing-alternatives-how-low-bandwidth-teaching-will-save-us-all/> [in English].
- Ushkalenko, I. M., & Zelinska, Yu. V. (2018). Dystantsiina forma navchannia u vyshchykh navchalnykh zakladakh Ukrainy ta inshykh krain svitu [Distance education in higher educational institutions of Ukraine and other countries of the world]. *Efektivna ekonomika*, 4, 1–7. http://www.economy.nayka.com.ua/pdf/4_2018/63.pdf [in Ukrainian].

DIDACTIC SUBSTANTIATION OF THEORETICAL AND PRACTICAL COMPONENTS OF TEACHING THE COURSE "DIRECTING SHOWS AND ART PROJECTS" IN THE CONTEXT OF EMERGENCY DISTANCE ONLINE LEARNING**Roman Nabokov^{1a}, Mykola Krypchuk^{2b}**¹ PhD in Art Studies, Associate Professor; e-mail: nabokofff@gmail.com; ORCID: 0000-0001-7276-3478² PhD in Art Studies, Associate Professor; e-mail: kripchuk@gmail.com; ORCID: 0000-0002-1255-7135^a Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine^b Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine**Abstract**

The purpose of the study is to define the basic concepts and characterize the technologies for effective teaching of the professional practical educational component "Directing Shows and Art Projects" for bachelors of specialty 026 "Performing Arts" in the context of emergency distance online learning. **Research methodology** is determined by the purpose of the work and includes the use of general scientific and special methods. In particular, the basis of the study is the provisions of the theory of scientific knowledge, the provisions of systemic, axiological, personality-oriented, activity-oriented, as well as scientific approaches to higher education; principles of systematicity and consistency, the connection of theory with practice in future specialists in the performing arts. **Scientific novelty.** The principles and technologies of distance learning are investigated; such basic concepts as "distance learning", "e-pedagogy", "online learning", their identity and significant differences are revealed, and the concept of "emergency distance learning" (EDL) is presented as a temporary transition to an alternative mode of learning due to crisis circumstances. Based on the author's experience, the problems of distance learning in creative higher education institutions are considered, and practical developments on this issue are presented; the modern digital image or digital reputation (e-reputation) of a theater teacher is analyzed. **Conclusions.** Didactic and methodological support for teaching various educational components in emergency distance learning requires further development and rapid implementation in the higher education system of Ukraine. The most urgent problem for national theater education today is the transition to distance learning, which requires teachers of specialized subjects to develop competencies to improve the use of electronic educational resources and work with various models of distance education. It should be emphasized that the image of a modern teacher is a very important component of his or her professionalism, and given several subjective and objective circumstances, the educational process will acquire different features and change, so the image of a teacher and its digital aspect will become increasingly important and relevant in the perspective of developing professional competencies.

Keywords: distance learning; emergency online learning; digital image of a teacher; theater pedagogy



This is an open access journal and all published articles are licensed under a Creative Commons «Attribution» 4.0.

Наукове видання

Scientific Publication

**ВІСНИК
КИЇВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО
УНІВЕРСИТЕТУ
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ**

**BULLETIN
OF KYIV NATIONAL
UNIVERSITY
OF CULTURE AND ARTS**

**Серія:
Сценічне мистецтво**

**Series
in Stage Art**

Науковий журнал

Scientific Journal

2023 Том 6 № 1

2023 Volume 6 No 1

Відповідальний за випуск
Юдова-Романова К. В.

Responsible for the issue
Iudova-Romanova K. V.

Літературний редактор
Богущ І. О.

Literary editor
Bogush I. O.

Редактор англomовних текстів
Антонівська М. О.

English editor
Antonivska M. O.

Бібліографічний редактор
Чернявська А. А.

Bibliographic editor
Cherniavska A. A.

Дизайн обкладинки
Дорошенко Є. О.

Cover design
Doroshenko Ye. O.

Технічне редагування
та комп'ютерна верстка
Бережна О. В.

Technical editing
and computer layout
Berezhna O. V.

Підписано до друку: 05.04.2023. Формат 70x100 $\frac{1}{16}$
Друк офсетний. Папір офсетний. Гарнітури Roboto, Times New Roman.
Ум. друк. арк. 8,29. Обл.-вид. арк. 7,55.
Наклад 300 примірників
Замовлення № 5044

Видавничий центр КНУКіМ
Видавець Київський національний університет культури і мистецтв
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до Державного реєстру видавців, виготовлювачів і розповсюджувачів
видавничої продукції, серія ДК № 4016 від 09.10.2014